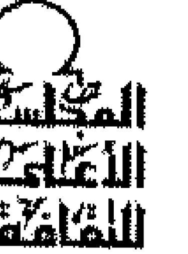
مسرح ألفريد فرج

صانع الأقنعة

إعداد / حسن عطية



المجلس الأعلى للثقافة

ألفريد فرج

صانع الأقنعة

المسرحية

سبعون عامًا من العطاء

أحمد عبد الحميد - إدوار الخراط - أمير إسكندر - بدر الديب - بهاء طاهر جلال العشرى - رجاء النقاش - زينب منتصر - رشدى صالح سامى خشبة - د. صلاح فضل - د. على الراعى - فاروق عبد القادر - فتحى العشرى - فريدة النقاش - فوزية مهران - د. لطيفة الزيات - د. لويس عوض - محمد بركات - محمد الرفاعى - محمد سلماوى - د. محمد مندور - محمود أمين العالم - د. نهاد صليحة - د. هناء عبد الفتاح

تحرير وتقديم : د . حسن عطية



٢٠٠٢

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : صانع الأقنعة
اسم المؤلف : د . حسن عطية
الطبعة : الأولى - القاهرة ٢٠٠٢ م.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House. El Gezira, Cairo.

Tel : 7352396 **Fax** : 7358084

ألفريد فرج

صانع الأقنعة المسرحية



قراءة نقدية فى كتابات نقدية

د . حسن عطية

عندما أقتحم ألفريد فرج عالم المسرح وقدم إبداعه لأول مرة للجمهور المصرى ، وذلك خلال شهر ديسمبر عام ١٩٥٦ ، وسط أجواء جديدة على المسرح المصرى ، فالمجتمع ونظامه الثورى يواجهان حربا شرسة ، تحاول بها بقايا الإمبراطوريات القديمة إعادة الزمن للوراء ، والكتلتان العظميتان تدخلان حربا باردة شديدة الضراوة، وتنفلت من بين براثنهما ، أو تحاول الانفلات ، دولا متحررة تكون كتلة ثالثة ، كانت تأمل أن تحقق توازنا بين الكتلتين المتصارعتين ، ويعجز كتاب الماضى عن مواكبة اللحظات الحاسمة على أرض الوطن بأعمال إبداعية تتناسب معها ، ويعتلى كرسى الإدارة للفرقة القومية المصرية ضابط وطنى يسارى الفكر هو "أحمد حمروش" عقب فشل الفرقة لسنوات أربع عن اللحاق بقطار الثورة المتسارع ، فيلتقى توجه المدير الثورى بإبداع شباب يعبر عن ثورة الواقع ويزيده وعيا بثورته ، ويدخل ألفريد فرج حينذاك ولأول مرة فضاء المسرح بنص قصير ، هو (صوت مصر) ، الذى أخرجه حمدى غيث ، وذلك ضمن سهرة مسرحية ، شاركه فيها نعمان عاشور فى ثالث نص يعرض له مسرحيا وهو (عفاريت الجبانة)(1) فضلا عن نص (مش هانسلم) لموظف بالفرقة أسمه "عبد الرحمن خليل" ، وذلك فى إطار تعبئة المجتمع المصرى أثناء معركته ومعركة نظامه الثورى الجديد ، وكان المشهد المسرحى ينبئ بولادة جيل جديد ، يحمل رؤى متوافقة حدة وضعفا مع النظام الثورى الجديد ومغايرة لرؤى الأجيال السابقة عليها ، وكان المشهد النقدى يؤكد على بروز الاتجاه السوسيولوجى وتبلور معالمه ، وسط معارك نقدية حادة يتداخل فيها ما هو سياسى ودينى بما هو فنى ، وتطرح فيها الأسئلة حول مستقبل الثقافة المصرية ، وتختلط فيها المعايير وسط واقع تتصارع فيه الاتجاهات المتناقضة سعيا لتجميد الأوضاع على ما هى عليه ، أو دفعها نحو التغيير بكافة مستوياته ، فصار الصراع فيما بين التوجهات النقدية وحول الإبداع المسرحى أحد أهم أشكال الصراع الثقافى فى المجتمع بين التوجهات الثورية والمحافظة البارزة فى المجتمع ، والقابعة غالبيتها داخل مجلس قيادة الثورة نفسه .

لاتستهدف دراستنا هذه مجرد التقديم لعينة من الكتابات النقدية (التطبيقية) المواكبة لعروض مسرحيات ألفريد فرج ، والدائرة حول عرض واحد فقط ، والمنشورة بداية خارج صفحات الكتب العامة والنظرية ، وإنما تحاول أيضا التعرف على مسيرة النقد المسرحى فى مصر خلال مايقرب من نصف قرن من الزمان ، تطبيقا ومسايرة لإبداع كاتب ، كان يتطور هو بدوره تفاعلا من جهة مع واقع مجتمعه وثقافته ومسرحه وتحاورا من جهة أخرى مع الحركة النقدية ، والتى هى بدورها نتاج تفاعل حى مع مجتمعها وثقافته ومسرحه، وليصبح فى النهاية أحد أهم عمد المسرح العربى ، وأبرز مبدعيه خلال نصف قرن من الزمان .

بدأت علاقة ألفريد فرج بفضاءات المسرح ، مع عرض الفرقة القومية لمسرحيته القصيرة (صوت مصر) ، كما أسلفنا القول ، وقد مر العرض ، والذى أستمر لثمانى ليال ، مرورا نقديا عابرا بسبب طبيعة النص ذاته ، كنص كتب خصيصا للمعركة وللتعبئة الوطنية ، ويحمل سمات المقال الحماسى ، فضلا عن طبيعة التلقى لهذا العرض التى تحتم على المتلقى والناقد معا استقباله بالترحاب المتناسب مع (الرسالة) الوطنية التعبوية ، دون التطرق للقيمة الجمالية التى تحملها (الصياغة) أو (الشكل) أو (البنية الدرامية) وفقا لمصطلحات كل زمن ، غير أن هذا العرض نبه الحركة النقدية لظهور كاتب شاب يدخل به "بجدارة فى مدرسة توفيق الحكيم التى يسمونها مدرسة المســرح الذهنى "(٢) ، كما كتب الناقد "رشدى صالح" وأن عدت المسرحية بهذا التوصيف عنده ، وبرأى مسبق من قبل مشاهدتها ، "أحسن مثل لأخطاء أدباء الإسكندرية ، المعزولين عن الناس ، الغارقين حتى الآذان فى النقاش الذهنى"(٣) ، إلا أن الناقد سرعان ما يتراجع بروح رياضية عن هذا الحكم السابق القاسى عقب مشاهدته لعرض المسرحية ، حيث وجدها "جميلة ومنضبطة" و "تقدس السلاح"(٤) ، أى يحمل مضمونها رسالة هادفة ومتوافقة مع زمن عرضها ، والحالة النفسية التى يمر بها مجتمعها ، ومع دور الفن فى حث المتلقين على مواجهة معوقات الحياة ، وفى هذا الوقت بالذات ، (بالسـلاح) ، بعكس مسرحية "عفاريت الجبانة" لنعمان عاشور والمعروضة معها فى برنامج واحد ، والتى أثارت ألم الناقد لتصويرها "بعض المتطوعين بصورة هزلية .. وجعلهم يضعون المدفع المقدس الذى اشترك فى ضرب الأعداء فى فتحة "زير" ."(٥)

فى زمن الحديث عن سياسة عدم الانحياز ، والحياد الإيجابى بين الكتلتين والفلسفتين المتصارعتين ، وعقب حرب أكدت أن السلام بحاجة لقوة تحميه ، ومع بداية الموسم المسرحى الجديد ، وفى الرابع من نوفمبر ١٩٥٧ تعرض نفس الفرقة القومية المصرية المسرحية الطويلة الأولى لألفريد فرج ، وهى مسرحية « سقوط فرعون » ، لمدة ١٢ ليلة ، ثارت خلالها معركة نقدية متقعقعة الكلمات والآراء ، تجاوز ما كتب عنها الأربعين مقالا ، ما بين مؤيد ومعارض ، ودخل الكاتب نفسه المعركة متسلحا بكونه كاتبا صحفيا ، وطارحا أفكاره فى أكثر من حوار جرى معه ، خاصة وأن هذه المسرحية كانت تشكل هما أساسيا لدى كاتبنا، فهو لم يكتبها تجاوبا مع مناسبة عابرة ، مهما كانت قدسيتها ، وإنما أنشغل بقضيتها ولغتها وبنيتها الدرامية لسنوات طوال ، تعود للفترة الجامعية أواخر الأربعينيات ، حيث كتب المخطوطة الأولى لهذه المسرحية باسم (إخناتون ونفرتيتى) ، ثم عاد إليها عام ١٩٥٥ ليعيد صياغتها بالاسم الذى عرفت به ، وهى تدور حول الملك إخناتون (أمنحتب الرابع - القرن الرابع عشر ق.م) الذى فجر ثورة التوحيد ، ودعى لديانة (أتون) أو قرص الشمس ، بديلا عن ديانة التعدد ، وتكشف العاصفة النقدية التى ثارت حول العرض الذى أخرجه « حمدى غيث » أيضا ، عن العديد من زوايا الرؤية للمناخ الثقافى الذى ثارت فيه هذه العاصفة ، ومنها :

* أنها دارت حول النص الدرامى أساسا لا العرض المسرحي المنقود ، فلم يأتى أى ذكر فضلا عن التحليل لأى من مفردات العرض المسرحى إلا لماما ، ويرجع ذلك لطبيعة النقد وقتذاك والخارج من عباءة الأدب ، ومازال يعد بعيدا عن المسرح بفنونه المختلفة من إخراج وتمثيل وديكور وإضاءة ، فضلا عن دوران العرض المسرحى ذاته حول الكلمة المنطوقة وطرق أدائها ، مع عدم تطور فنون العرض المسرحى ذاته بالشكل الذى يغنى الصورة المرئية .

* أنها دارت فى مجملها بين نقاد اليسار الذين كانوا قد انتشروا فى ساحة الصحافة ، والتقت أفكارهم ، فى مجملها أيضا ، مع مطروحات الثورة الفكرية مثل : محمد مندور ، رشدى صالح ، محمد دوارة ، لويس عوض ، إدوار الخراط ، عبد الرحمن الخميسى ، عبد الرحمن الشرقاوى ، د. عبد القادر القط ، د. على الراعى ، صلاح عبد الصبور ، يوسف إدريس ، فتحى غانم ، ومحمود السعدنى .

* أنها دارت غالبا حول (مضمون) المسرحية ، أكثر من (الشكل) المصاغة فيه ، أى حول القضية المطروحة والرسالة المستهدفة أكثر من البناء الدرامى المبثوثة داخله ، وأن جنح البعض ناحية قضية الصياغة الشعرية للمسرحية ، بكلمات عامة ، أو مال ناحية البحث عن طبيعة البطل التراجيدى وعلاقته بالرسالة المستهدفة .

* أنها كتبت أساسا لقارىء الصحيفة اليومية ، مما ينعكس على أسلوب صياغة المقال ، وعلى المصطلحات المستخدمة ، فضلا عن انعكاس الحس السياسى على التبصر النقدى .

انطلقت مقالات رشدى صالح النقدية (الجمهورية ٨ ، ١١/١٥) من موقف فكرى يرى ضرورة أن يتوجه المسرح إلى جماهير البسطاء ، وأن يخاطبهم بلغتهم ، ومن ثم أتهم المسرحية بالابتعاد عن الجماهير تقوقعا فى (الشعر) ، وانغماسا فى "العربدة البلاغية" ، وهو موقف نقدى يميل منذ البداية للمسرح الواقعى ولغته (العامية) أو الفصحى المبسطة (كنا ندخل وقت ذاك قضية الفصحى والعامية فى المسرح ، ولغة الحكيم الثالثة) ، وانبرى له إدوار الخراط فى (الجمهورية ١١/١٣) مدافعا عن الشعر فى المسرحية وفى المسرح وفى حياتنا العامة ، وحتى خلال المعركة ، وراح د. محمد مندور فى اليوم التالى (الشعب ١١/١٤) ، يستخدم منهجه السوسيولوجى والفاحص للفن عبر علاقته للحياة ، والمستخدم للخبرة النقدية القادرة بدربتها وذوقها الخاص على تبيان قيمة العمل الإبداعى و (مذاقه) ، وقام بتصنيف المسرحية وفقا لمقولة سادت وقتها على أنها "من نوع المسرحيات ذات القضايا" ، ومن ثم فهى " من المسرحيات الذهنية"[٦] ، على غرار تصنيف الحركة النقدية حينذاك وتصنيف د. مندور نفسه لمسرحيات توفيق الحكيم فى دراساته الخاصة بإبداعه الدرامى ، ويحلل المسرحية من منظور الصراع بين سياسة السلام المطلق التى يتبناها "إخناتون" ، وسياسة الحرب الاستعمارية التى يدافع عنها كهنة أمون (الرجعيون) ، خالعا بذلك الصفات السياسية المستخدمة فى الواقع على تفسيره لدالات المسرحية ، فيبدو إخناتون عنده رمز الثائر العاشق للسلام ، والمهزوم بسبب مثاليته أمام براجماتية الكهنة الرجعيين ، وقدرتهم على استمالة خلصائه وقائد جيشه وحتى زوجته "نفرتيتى" ، مما يكشف أمام "إخناتون" فى النهاية حقيقة أن رسالة السلام المطلق بحاجة لنبى لا لحاكم مطلوب منه حماية شعبه بالأساليب العملية غير المثالية ، وبالتالى تكشف المسرحية عند د. مندور

عن إدانة السلام المطلق الذى نادى به "إخناتون" ، وإدانة الحرب المطلقة التى تبناها كهنة أمون ، وخرج منها بالمركب المطالب بضرورة التمسك بسياسة "السلام المسلح" ، والتى يطالب بها الشاعر المسجون ، والممثل عند مندور لرأى الشعب والداعى لذلك الاتجاه الذى لم يتحقق فى المسرحية "ضعيفة البناء الدرامى " ، " كما قيمها فى جملة ، وانما بَشّر بـه "بعد أن تتغير الظروف ولايعود هناك فراعنة ويصبح الأمر كله إلى الشعب".

على حين ينتهج د. لويس عوض منهجا سوسيولوجيا أيضا ، يفحص به العمل الفنى فى إطار لحظته الزمانية ، مع استخدامه لأدوات التحليل الأرسطى للنص الدرامى ، فيفتش فى شخصية « إخناتون » عن سمات البطل التراجيدى كما حددها أرسطو ، فيكتشف أنها شخصية (قريبة) من البطولة التراجيدية دون أن تبلغها ، وذلك لغياب الهامارتيا Hamartia أو النقص الذى يعلق بالبطل فيقوده إلى الجرم التراجيدى المؤدى لحتفه ، ولتحقيق العلة الغائية للتراجيديا ، وهى التطهير بإثارة عاطفتى الخوف والشفقة ، فضلا عن محاولة بحثه عن تلك العلاقة (العضوية) التى تربط البطل بموضوع المأساة ، وعن إحكام البناء الدرامى وضرورة غلق حدثه الدرامى عند نقطة معينة ، حيث تكون النهاية التى لا نهاية بعدها كما يقول أرسطو .

ورغبة من الناقد فى عدم زيادة ما اسماه بالبلبلة المثارة حول المسرحية ، يتجاوز الحديث عن فكرة إخناتون كرسول للسلام "من الناحية التاريخية" ، واقفا عند إخناتون "أخر الفراعنة" ورمز "سقوط مصر القديمة وميلاد مصر الجديدة" ، دون إحالة مباشرة لوقائع معاشة ، أو تحويل شخصيات المسرحية لرموز ذات تجسيدات واقعية ، مكتفيا بالإشارة لمسألة القطيعة مع الماضى التى كانت مطروحة زمنذاك ، وخروج مصر الجديدة من رحم مصر القديمة ، وهى ذات الموضوعة التى أقام عليها نعمان عاشور مسرحيته الثانية (الناس اللى تحت) ، ونادى فى ختامها بضرورة ترك مصر القديمة بثباتها وتحجرها وتخوخها ، للبحث عنه مصر جديدة ، وهى أيضا دعوة ممتدة لأوائل القرن العشرين حيث كان المجتمع المصرى يبحث عن هويته وطرائق خروجه من ظلمة رحم مصره القديمة لضياء مصره الجديدة ، لذلك قرأ د. لويس عوض المسرحية فى ضوء ما تطرحه مفاهيم الزمن المعروضة فيه ، وأن لم ير الصراع بين « إخناتون » وكهنة أمون قائما بين سلام الرجل المثالى الفاضل وحرب رجال السلطة الرجعيين ،

كما رآه د . مندور ، وإنما رآه صراعا بين عالم دينى مجده من سمو الروح ، وعالم دنيوى مجده من حد الحسام ، ولذلك أصبح « إخناتون » عنده هو « الحد الفاصل بين مصر القديمة ومصر الحديثة » وهو « سر نكبة مصر وانهيار مجدها الإمبراطورى » ، لأنه بذر الحب فأنبت الضعف ، وأفسد الحياة العملية بتطبيقه لمثاليات دينية ، ولذلك كان عليه أن يترك مملكة الإنسان للقادر بقوته على إدارتها ، لا لمن أضاعها بحلم طوباوى ، وهو تأكيد لما جاء بمعجم الحضارة المصرية القديمة حول هذا القادم بدين وحدانى جديد يعد ثورة فى تاريخ البشرية ، لأنه - كما يذكر المعجم - « ترك إمبراطوريته تتحطم ومملكته تتفكك ، كما لو كان شخصا تائها فى حلم » (٧) .

مما لا شك فيه أن مصر الخارجة من حرب فرضت عليها ، وصمدت حتى انتصرت ، كان من الصعب عليها تقبل عمل مسرحى يدين الحرب لصالح السلام المطلق ، ولذا لعب الإطار الزمنى الذى عرضت فيه المسرحية دورا فى المعالجة النقدية للعرض المقدم ، كما أن سقوط الملكية وإلغاء الألقاب واهتزاز عرش الإقطاع بقوانين الإصلاح الزراعى ، لعب دورا مماثلا اجتماعيا فى تقبل المتلقى ، ناقدا واعيا كان أم جمهورا عاديا ، لعمل يقدم بطلا نبيلا من سلالة الملوك يعانى تمزقا داخليا بين مثالية الدعوة للسلام المطلق وبراجماتية الواقع التى تفرض الحرب دفاعا عن ممتلكات الوطن ، وكذلك لعب انتماء غالبية نقاد هذه المسرحية للاتجاهات اليسارية المدافعة عن حق الشعب فى أن يكون بطلا فى الواقع وفى فضاء المسرح ، لعب ذلك الانتماء دورا فى ذلك الجدل المثار حول لغة المسرحية الشعرية وبطلها وصراعه الدرامى ورسالتها المستهدفة ، ورغم يسارية غالبيتهم فأن دراسة هامة للناقد الكبير فاروق عبد القادر ، كتبها بعد ثلاثين عاما من عرض المسرحية ، وعقب نشر نصها لأول مرة عام ١٩٨٦ ، حاولت أن تبحث عن الأسباب الكامنة خلف تلك المعركة بين رموز اليسار والاختلافات الحادة التى قامت بينهم حولها ، فوجدتها فى « رسوخ سلطة النظام بعد خروجه المنتصر من أحداث ١٩٥٦ ، وصعوده على المستويين العربى والدولى ، وسعى جماعات من اليسار لاكتساب مواقع تحت مظلته »(٨) ومن ثم خضعت المسرحية لمنطق السياسة العملى ، أكثر من منطق النقد الفلسفى .

بعد هوجة هذه المسرحية يغيب ألفريد فرج عن المسرح ويزج به فى معتقلات الثورة ، لسنوات أربع من ٣٠ مارس ١٩٥٩ حتى ٧ فبراير ١٩٦٣ ، وهناك يكتب

ويقدم مسرحيته (حلاق بغداد) ، تاركا بصورة نهائية التاريخ الفرعونى الذى أتهم بتمجيده ، ومتوجها فى زمن الدعوات القومية والوحدة العربية والهوية العربية ، إلى التراث العربى الرسمى والشعبى ، بادئا بحكايات ألف ليلة وليلة مجهولة المؤلف ، وكتاب (المحاسن والأضداد) للجاحظ ، ملتقطا منهما حكايتين يصيغ منهما لوحتين لايربط بينهما دراميا سوى وجود شخصية البطل (أبو الفضول) ، فضلا عن الفكرة الرئيسية التى يدور حولها العمل بأكمله ، وهى فكرة غياب الديمقراطية عن المجتمع ، وطلب أفراده من الحاكم الوطنى ضرورة تحقيقها ، ومنح « منديل الأمان » لكل مواطن شريف ، كى يتسنى له أن يكشف أمام هذا الحاكم مفاسد ومباذل رجال بلاطه وأهل ثقته ، لذا رأى د . لويس عوض أن « الوحدة العضوية » التى بحث عنها فى (سقوط فرعون) قد غابت تماما عن (حلاق بغداد) ، ومع ذلك فهو لايتوقف عندها ، ويكتفى بسرد وقائع المسرحية ، ربما لاتفاقه مع مجمل الرأى الفكرى المطروح فى المسرحية ، خاصة وأنه قد عاش تجربة مماثلة فى المعتقل الناصرى ، خرج منها كغالبية من خرجوا بضرورة عدم التصادم مع الحاكم القائم ، والاكتفاء بنفس طلب « منديل الأمان » الذى طالب به بطل مسرحية ألفريد فرج ، والتى أنتهى الناقد من فحصها فنيا ، منتهيا إلى القول أنها « فودفيل » ، « يضحكنا بالفكاهة الراقية » ، دون أن يتغافل عن « الربط بين الفن والمجتمع » .

يري رجاء النقاش أن المسرحية « جديرة بأن نؤرخ بها عصرا من عصور اليقظة فى المسرح المصرى » بسبب عودتها للتراث العربى القديم ، تأكيدا لعروبة هذا المسرح وتجذره في تراثنا الرسمى والشعبى ، واتساقا بالضرورة مع الدعوة السائدة وقتذاك حول المسرح العربى وجذوره ، والتى شارك فيها يوسف إدريس وتوفيق الحكيم بمشروعات نظرية ، فضلا عن محاولات إبداعية لكافة كتاب المسرح من كافة الاتجاهات ، كما أن الناقد فى بحثه عن رسالة المسرحية الموجهة للمجتمع ، يضع يده على ما أضافه الكاتب من فكر راق على (المادة) المسلية المستلهمة من التراث ، فهو يرى أن الكاتب « أستغل » الحكايات الجميلة « ليقول شيئا يخاطب النفس والعقل » ، هذا « القول » هو ما يفتش عن الناقد زمنذاك ويحكم عليه سلبا أو إيجابا ، أكثر من بحثه عن « كيفية قوله » و« بنية هذا القول » .

ويأتى د . مندور بعد تبلور ما أسماه هو فيما بعد بالمنهج الأيديولوجى فى نقده ، والذى « يولى مضمون العمل الأدبى والفنى اهتماما لايقل عن الاهتمام الواجب بالقيم

الجمالية »[٩]، ويرى أن (الأصول الفنية) ما هى إلا وظائف للوصول بمضمون العمل الفنى لمتلقيه ، وكان د . مندور قد بدأ يطور منهجه النقدى منذ أواسط الخمسينيات ، مستخدما مع (ذوقة) الخاص المدرب على فحص العمل المنقود ، أدوات منهجية جديدة ، كان قد تعرف عليها خلال تلك الفترة عبر احتكاكه بالنقد الروسى ، فضلا عن توجه فكره النقدى أكثر تجاه المجتمع تخصيصا ، بعد أن كان يتحدث بصورة عامة عن (الحياة) ، ومع ذلك فما زال متأثرا بالرؤية الفرنسية التى تأسس عقله عليها خلال الثلاثينيات ، ولذلك عاد فى نقده لمسرحية (حلاق بغداد) لفكرة الشخصية النمطية أو النموذجية التى فصلها فى كتاب قديم له هو (نماذج بشرية) ، والذى درس فيه شخصية « فيجارو » فى مسرحيات الكاتب الفرنسى بومارشيه الثلاثة (حلاق أشبيلية ، زواج فيجارو والأم الآثمة) ، فيحلل مسرحية ألفريد من زاوية اكتمال « نموذج بشرى » مصرى قادر على أن يثبت « للمقارنة مع نموذج بشرى آخر » هو نموذج الحلاق ابن الطبقات الدنيا « فيجارو » لبومارشيه والذى يراه د . مندور وليد « الشحنه الثورية » التى مهدت للثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، كما يتجلى الحلاق الشعبى « أبو الفضول » عند ألفريد فرج ابنا لثورة يوليو ١٩٥٢ ، ونموذجا للإنسان المصرى الباحث عن العدل والكرامة الإنسانية .

بعد ما يقرب من عامين ، ومع بداية موسم ٦٥ - ١٩٦٦ ، يفاجئ ألفريد فرج جمهوره ونقاده ، بتوجهه نحو التاريخ العربى القريب ، متفحصا أوراق الجبرتى ، مستخلصا منها قصة الفتى الشامى الأزهرى « سليمان الحلبى » قاتل الجنرال الفرنسى « كليبر » ، عائدا إلى سعيه المضمر لصياغة بطل تراجيدى مصرى عصرى ، مقدما مسرحيته الرابعة حاملة اسم بطلها (سليمان الحلبى) ، وقد أخرجها له عبد الرحيم الزرقانى ، واستمر عرضها لمدة ٢٧ ليلة ، وأفتتح رجاء النقاش الجدل حولها بطرح قضية تراجيدية البطل وعلاقته كشخصية (درامية) بالسياق (التاريخى) المستمدة منه ، فيرى أن قلة المعلومات المتوافرة تاريخيا عن "سليمان" قد أفادت الكاتب فى صياغة (شخصية درامية) تفسر ذاتها وعصرها الخارجة منه وعصرها المتوجهة إليه ، اعتمادا على ملكة الخيال ، التى تمنح صاحبها القدرة على الإمساك بجوهر الشخصية الإنسانية ، بعد أن يخلصها من تعلقها الجزئى بزمانها ، فتصير الشخصية الدرامية صورة لعصرها بحكم أنه صانع ملامحها وإطارها المرجعى ، وتضحى أيضا صورة لكل عصر ، ولكل مجتمع ، بحكم قدرتها هى ، عبر صانعها المبدع ، على التعبير عن الهم الإنسانى العام فى كل زمان ومكان .

يرى رجاء النقاش أن ألفريد فرج قد صنع من سليمان الحلبى "النسخة العربية الأصيلة من هاملت" ، لكنها عنده ليست صورة طبق الأصل أو مقلدة من الصورة الشكسبيرية ، وإنما هى "معارضة فنية ذكية لمسرحية هاملت" ، "معارضة" بالمعنى المتعارف عليه ومشهور فى تاريخ الشعر العربى ، فلم تكن قد ظهرت بعد مصطلحات مثل التناص Intertextuality \ Intertextualidad ، والذى يعنى وجود آثار وأصداء من نصوص سابقة على النص المنقود ، ويستخدمه الناقد للكشف عن " التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير (أو "اللغات") المستقاة من نصوص أدبية أخرى؟، أو من كتابات أخرى غير أدبية "[١٠] ، أو مصطلح عبر النصية Transtextualidad والذى يعنى وجود تلاقح جلى بين نصين أدبيين أو مسرحيين ، يقع الحافر فيهما على الحافر ، وقد شاعت فى هذه الفترة الدراسات المقارنة ، وأستخدم وقتها مصطلح التأثير Transmitir Transmetteur للكشف عن مصدر العمل المؤثر ، ومصطلح التأثر أو انعكاس التأثير Recepteur كما يسميه د. غنيمى هلال[١١] للكشف عن العمل المتأثر بالآخر ونقاط التأثر المختلفة ، وقد تلمس رجاء النقاش فى نص (سليمان الحلبى) نقاط الاتفاق مع نص (هاملت) مرتكزا أساسا على أن كلا منهما يدور حول (شخصية) إنسانية استوت عند مؤلفيها كشخصية درامية تعكس الصراع الإنسانى الدائم بين الفكر والعمل ، ومن ثم بذل جهده فى الكشف عن مواطن التشابه بين الشخصيتين ، وأن رأى أن "التركيب الفنى يبعد سليمان الحلبى عن الذوبان فى هاملت" ، هذا (التركيب) الفنى وهو الترجمة القديمة لمصطلح Structure\Estructura السائد اليوم ترجمته بالبنية ، وأن ترجمه، د. عنانى أيضا بالبناء والتركيب كذلك ، يعنى التنظيم الجمالى العام للمسرحية ، والذى يجعل من (سليمان الحلبى) "مسرحية لها شخصيتها واستقلالها الخاص" ، ومن ثم لم يقع الناقد فى أخطاء بعض الأبحاث المستخدمة للمنهج المقارن الباحث فقط عن وجوه التشابه بين عمل وآخر ، محولة العمل الثانى إلى مجرد صورة فوتوغرافية منسوخة من العمل الأول .

يبدأ محمود أمين العالم مقاله بمجلة المصور بعد أيام ثلاثة فقط من مقال رجاء النقاش بمجلة الكواكب ، برأى مخالف مفاده "لم يكن سليمان الحلبى هاملت آخر" ، ورغم التشابه بين الشخصيتين إلا أن محرك فعل كليهما مختلف ، فالذاتية هى محرك فعل هاملت والعقل هو المتسبب فى تأخير حدوث الفعل حتى نهاية المسرحية ، بينما تحرك الموضوعية فعل سليمان الحلبى ويدفعه تفكيره العقلى لإنجاز مهمة قتل قائد

الحملة الفرنسية على مصر بعد بونابرت ، لذلك فهو "النقيض المباشر لهاملت" ، أنه – عند العالم – ابن التراث العربى الإسلامى العقلانى ، راهب المعرفة ، الذى حول معرفته إلى فعل ثورى ، عابه أنه قد أنجزه بمفرده ، لا عبر جماعة منظمة ، ومن ثم كمنت مأساته فى تناقض الفعل مع الغاية المستهدفة : الفعل الفردى من أجل تحقيق العدالة للجميع .

يعيدنا د. لويس عوض إلى قضية الفن والتاريخ التى طرحها المعلم الأول أرسطو فى كتابه (فن الشعر)، مذكرا إيانا بمقتطفات منه عن تسامى الفن/ الشعر/ الدراما على التاريخ، إلا أن ذلك التسامى والتميز للفن على التاريخ، عند الناقد الدارس الواعى المتمسك بقوانين الفن كما صاغها أرسطو ومن سار على هديه، لا يبيح للفنان الحق فى "قلب حقائق التاريخ" و "تلفيق حوادث التاريخ تلفيقا حتى يمسخره"، فثمة حد فاصل بين الفن واللافن، بين التعامل الفنى مع التاريخ دون تزييفه، وهو عند لويس عوض ذلك الحد الأرسطى القديم القائم على قانون الضرورة والاحتمال، والمعتمد على "الإيهام بقوة الفن أن الممكن محتمل الوقوع"، وهو ما يدفع الناقد للعودة إلى وقائع التاريخ التى عاد الكاتب إليه لاستلهامها كلها أو بعضها، ويضع أمامه وأمامنا كتاب "عجائب الآثار" للجبرتى؟، فيفحصه ليجد فيه الفتى سليمان "خامة ممتازة لبطل ملحمى"، دون أن يرقى وفقا للوقائع التاريخية، إلى أن يكون "خامة ممتازة لبطل تراجيدى"، ولذا كان على الكاتب أن «يغير من معالم التاريخ» وذلك بهدف صياغة لبطل ترجيدى اتساقا مع المقاييس الأرسطية، ويسعى لإقناعنا به وفقا لقانون الضرورة والاحتمال.

كانت قضية البطل التراجيدى هى المدخل الرئيسى لنقد د. لويس عوض لمسرحية ألفريد (سقوط فرعون) أواسط الخمسينيات، والتى حدد فيها رأى أرسطو فى البطل التراجيدى بأنه البطل الناقص، البطل الذى شاب شخصيته عيب خطير، ينتج عنه "أثم وبيل أو خطيئة نكراء"، بينما جاء "إخناتون" بطلا متكاملا، إيمانه كامل بقضيته، وشخصيته لا تصدع فيها، ومن ثم فهو أقرب للبطل الملحمى منه للبطل التراجيدى، ولذا يقترح الناقد على الكاتب أنه كان عليه لصياغة بطل تراجيدى أرسطى السمات، أن يجعل مسرحيته "تدور حول تحول رسول السلام الوديع إلى طاغية يسجن ..... كل من خالفه الرأى"، تمسكا منه بسلامة رأيه دونما اهتمام بسلامة رأى الأخرين، وهو ذات الموقف النقدى الذى يتخذه أمام مسرحية (سليمان الحلبى)، والذى يراه بطلا ملحميا أكثر من كونه بطلا تراجيديا، وأن الكاتب لم يستطع أن يفجر بأعماق بطله التناقض الذى يخلق منه بطلا تراجيديا ممزق النفس، موزع العقل بين إيمانه الكامل بقضيته،

وتشككه الداخلى بعدالة الطريق المتخذ لتحقيق هذه القضية، ولذا فهو يقترح أيضا الطريق لتحقيق ذلك بخلق التناقض عبر التباين بين كون "سليمان" قاتل كليبر مقابل دافع دنيوى يتمثل فى حماية والده من بطش السلطة العثمانية بالشام، وتنفيذ ذلك بدافع دينى أكبر، يتجسد فى حماية أرض العرب من لصوصها الأتراك والفرنسيين معا، غير أنه يرى أن "الحساسيات الدينية" قد لعبت دورها فى عدم القدرة على صياغة بطل تراجيدى متكامل الملامح داخل بناء تراجيدى بنفس القدر من الملامح المتكاملة، مما أحدث نوعا من الخلخلة بين تراجيدية البطل الموزعة بين نبالة مقصده وتعاليه وشعوره الداخلى بالتعاظم، وملحمية البناء النصى الذى يفصل بين معسكرى الأقطاب المتصارعة مكانيا وفلسفيا وأخلاقيا.

لم يتخلف الناقد أمير أسكندر، فى مقاله بجريدة الجمهورية، عن اللحاق بركب المتحدثين عن شخصية "سليمان الحلبى"، والسعى لقراءته على هدى علاقته بالتاريخ العربى المصرى بصفته شخصية تاريخية الأصل من جهة، وأيضا على هدى علاقته بالتراث المسرحى بحكم كونه شخصية درامية داخل عمل مسرحى من جهة أخرى، فرأى الناقد فى البداية أن مهمة المبدع المتعامل مع التاريخ تبحر فى فلك التفسير Interpretation / Interpretación، حيث يكتفى التاريخ بسرد الوقائع وتقديم أفعال الشخصيات، بينما تهتم الدراما برصد دوافع هذه الأفعال وتفسير دلالاتها، ومن ثم فحرية المبدع لا تعنى أبدا "قلب حقائق التاريخ" كما نبه د. لويس عوض، وإنما إعادة صياغة هذه الحقائق بالشكل الذى يسمح بالتعرف على أسباب حدوثها، فالدراما تعقلن الوقائع، وتبعد عنها أية شبهة للمصادفة أو القدرية، وحتى فى الأعمال الكلاسيكية الإغريقية، لا تنفصل النبوءة الغيبية عن طبيعة الشخصيات المحققة لها، ولذلك يتجلى "سليمان الحلبى" عند الناقد وجودا فى ذاته، وعليه يبعد عنه أية مشابهة هاملتيه، مرتئيا أن التردد الذى عانى منه هاملت، هو تردد يصيب "كل بطل يقدم على عمل كبير"، وأن لم يتخل الناقد نهائيا عن فكرة المشابهة تماما، فراح يفتش فى التراث المسرحى، ملتقيا بشخصية درامية مشابهة، هى شخصية "أورست" فى أورستيه أيسخيلوس الشهيرة، رابطا الشخصيات الثلاثة: أورست وهاملت وسليمان بخيط واحد، خاصة وأن دراسات كثيرة ظهرت وقتذاك رأت فى هاملت وجودا أورستيا مضمرا، تمحورا حول فكرة الثأر من قاتل الأب، كما رأت فى هاملت وجودا أوديبيا، يبرر تردده، تمركزا حول فكرة عشق الأم، غير أن المنظور الوجودى الذى أنطلق منه

"أمير أسكندر" لنقد مسرحية (سليمان الحلبى) جعله يمسك بالبطل وهو فى حالة أزمة وجودية داخل "موقف" عليه وحده فيه أن يختار بين أن يفعل أو لا يفعل، وأن يتحمل وحده مسئولية قراره هذا بالإقدام أو بالإحجام، فيختار أن يكون "صانع الحرية" له ولمجتمعه.

فى نهاية موسم ٦٥/١٩٦٦، يقدم المسرح الحديث مسرحية ألفريد ذات الفصل الواحد (الفخ) ضمن مجموعة عروض أخرى قصيرة لتوفيق الحكيم وعبد الرحمن فهمى باسم (سهرة مع الجماهير) من إخراج حسن عبد السلام، ثم يقدم المسرح الكوميدى فى موسم ٦٦ / ١٩٦٧ مسرحيته (عسكر وحرامية) من إخراج "سعد أردش"، غير أن إحدى فرق المحافظات (يبدو أنها فرقة دمياط من إخراج سعد أردش) قدمت ذات النص فى صيف ١٩٦٦ (مهرجان الفن بدمياط)، وكتب عن النص الناقد رشدى صالح، بمناسبة هذا العرض ، ممسكا بألفريد :أخطر منافس فى بلدنا على عرش الكوميديا" ، مستحسنا ابتعاده عن الكتابة الجادة التى تمت فى بداية حياته "تحت تأثير الكتابة الشعرية المعقدة"، والتى استخدم فيها الأسلوب "الأقل فاعلية" ، وهو الكتابة بالفصحى ، بدلا من العامية الراقية "الراقصة" التى كتب بها (عسكر وحرامية) ، مؤكدا الناقد برأية هذا على ذات الرؤية التى رفض بها عمل الكاتب الأول (سقوط فرعون) ، وهى الرؤية التى تنطلق من كون الفن لصيق الصلة بوجدان الجماهير ، ولابد من أن يعبر عنها ، ويتوجه إليها مخاطبا بذات اللغة التى تستعملها ، رافضا فن النخبة ولغة المثقفين الفصحى ، دون أن يعنى ذلك لديه الهبوط بلغة (الفن) إلى لغة (السوق) ، فهو يدرك أن لغة الفن هى لغة أرقى وأكثر تساميا من لغة الشارع اليومية ، ومشايعته للعامية (المصرية) هى مشايعة لاتجاه ساد وقتذاك يدعم استخدام العامية فى المسرح والشعر الغنائى ، وأنجز بالفعل نماذج عالية القيمة فى هذين المجالين ، وأن كرس تيارا فصل المسرح عن لغته العربية المتطورة ، وأبعد جمهوره عن تذوق الصياغات الشعرية الراقية ، وأدى فى النهاية لفقدان المسرح إحدى خصائص بنيانه الداخلى ، ألا وهى شاعريته اللغوية والبنائية والفكرية أيضا ، مما شكل مع متغيرات أخرى جمهورا غير قادر على استيعاب الفنون الراقية فى مجال الفنون المرئية ، وعزل جمهورا آخر داخل (صوبات) نخبوية تمارس التعقيد البنائى والترفع اللغوى لتحقيق نوع من التميز (الثقافى) يزيده غربة وابتعادا عن هموم المجتمع ولغته اليومية ، مما أدى فى النهاية

إلى دفع الكاتب نفسه ، مع نهاية القرن العشرين ، إلى إعادة كتابة مسرحيته المكتوبة بالفصحى الراقية (الطيب والشرير والجميلة) ، وتقديمها لجمهور المسرح بالعامية بالحجة التقليدية التى تخضع (الفن) بكل مستوياته لسطوة نوعية من الجمهور المستهلك لمستو معين من الفن .

كان المسرح البريشتى أواسط الستينيات ، يواصل تأثيره وتفوقه على مسرح العبث الذى تم تقديمه للحياة الثقافية مع أوائل الستينيات ، وبالتحديد مع إنشاء فرقة مسرح الجيب ، وتقديم مسرحيتى لعبة النهاية لصمويل بيكيت وإخراج سعد اردش ، والكراسى ليوجين يونسكو وإخراج محمد عبد العزيز فى موسم الفرقة الأول ١٩٦٣/٦٢م ، وتوالت المسرحيات الأصلية والمصرية المتأثرة أو السائرة على نهج هذا الاتجاه ، بل وحاول توفيق الحكيم أن يجذر العبث فى التربة المصرية وميراثها الشعبى (الرمزى) ، عبر تنظيره وتأليف لمسرحيته (يا طالع الشجرة) ، غير أن العقلية المصرية والسياق الاجتماعى المقدم داخله هذا الاتجاه ، لم يساعدا على استتبابه وجنى ثمار مصرية حقيقية منه ، ومن ثم كان لمسرح بريشت هوى أكبر لدى المثقف المصرى المتمسكة غالبيته بالدور التنويرى و (التحريضى) للفن عامة ، والمسرحى خاصة ، وعليه سخر الجمهور والإعلام من غياب المعنى فى هذا المسرح ، وراحت الحركة النقدية تبحث عن الدلالات (الاجتماعية) فيه ، مثلما أمسكت فى اتجاه مواز ظهر أيضا أواسط الستينيات ، وهو الاتجاه الوجودى ، أمسكت فيه على فضيلة تحمل المسئولية الفردية ومدى تداخلها وتمثلها أحيانا للمسئولية الجماعية ، فى مجتمع يتحول للنظام الاشتراكى .

من هنا جاءت إشارة "أحمد رشدى صالح" فى نهاية مقاله المذكور سلفا ، إلى تأثر ألفريد فرج بمسرح بريشت الغربى ، دون أن ينسى بحثه الدؤوب فى الفنون والآداب الشعبية المصرية ، فيشير أيضا إلى تأثر الكاتب فى مسرحيته (عسكر وحرامية) "بطريقة نجيب الريحانى" ، ولكنها كسابقتها مجرد إشارة فى نهاية مقال ، دونما دلائل على ذلك ، على حين يتمهل مقال محمود العالم عند التأثير البريشتى فى هذه المسرحية ، واقفا بالذات عند المرحلة التعليمية فى هذا المسرح ، ورابطا بين تعليمية المرحلة / الاتجاه البريشتى ، والحاجة الاجتماعية / الفكرية للمجتمع المصرى لمثل هذه التعليمية المسرحية .

يناقش محمود العالم المسرحية من زاويتيها البنائية الدرامية والمضمونية ، فيرى إنها "مسرحية تعليمية تجمع بين سلامة البناء الفنى ، وشرف الدعوة الاجتماعية" ، محددا منذ البدء الاتجاه الفنى الذى تنتمى إليه المسرحية ، والذى بناء عليه يمكنه الحكم نقديا عليه ، ووفقا لمنهجه النقدى السوسيولوجى يقيمها من زاوية (البناء الفنى) تكاملا أو تهافتا ، ومن زاوية (الرسالة) أو المحتوى الدلالى المتمحور أساسا حول ما أسماه ب "الدعوة الاجتماعية" ، مرتئيا أن ثمة علاقة جدلية بين البناء والوظيفة ، فكلا منهما مؤثر فى الآخر ، ومع اعترافه بسلامة البناء الفنى وشرف الدعوة الاجتماعية للمسرحية ، يعلن اختلافه مع نهاية المسرحية ، بنائيا ومضمونيا ، رفضا منه لفكرة الحل الفردى ، مهما كانت نبالة مقصده ، ووعيا منه بأن العمل الفنى ممتد بدوره وتأثيره فى الواقع المقدم له ، فهو عمل مفتوح ، لا يحتاج إلى أن يحقق الحل النهائى داخل فضاءه الخاص ، وإنما يمكن له ، بل ويفضل له ، أن يحرض الواقع على ما يعرض فنيا أمامه ، ويعجز مجتمع العرض المسرحى عن تحقيقه ، ويتحول العمل الفنى بذلك إلى فعل تثويرى بدلا من أن يكون فعلا تنفيسيا يحل بالإيهام ما يعجز الواقع عن تحقيقه بالفعل .

يعمق الناقد جلال العشرى علاقة المسرحية بفن الكوميديا من ناحية ، وبحركة المجتمع المتحول "إلى النظام الاشتراكى" من ناحية أخرى ، موصلا زاويتى القاعدة بخط واحد مفاده أنه بما أن الكوميديا كجنس فنى وظيفتها الكشف عن الفساد المختبئ فى طيات الحياة اليومية للمجتمع ، والعمل على السخرية منها ومنه لارتكابه إياها ، ومن ثم فالحاجة إليها ماسة فى مرحلة التحول من نظام اجتماعى عاش زمنا فى بنية شبه إقطاعية شبه رأسمالية ، إلى نظام اجتماعى جديد غايته تحقيق الاشتراكية داخل المجتمع ، ويحتاج بالقطع للكشف عن قيم المجتمع القديم التى مازالت تمارس حتى وقتذاك ، باعتبار أن تغيير منظومة القيم لا يتم فى ذات الوقت مع التغير الحادث فى البنيات المادية ، وإنما يتطلب وقتا وجهدا كبيرين ، وبالتالى يصبح للفن (الملتزم) بقضايا الواقع الاجتماعى ، إيمانا منه بالفكر الجديد ، يصبح له دور فى تنمية وعى الجماهير ، وتضحى الكوميديا فرس الرهان فى تحقيق هذا الدور .

دفعت الخلفية الفلسفية للناقد تقييمه النقدى للمسرحية إلى رؤيتها فى إطار ما هو كلى فى الحياة ، من حيث جنسها الفنى ، ومن حيث دورها فى "تهديف" فرقة المسرح

الكوميدى ، التى اعتادت أن تقدم الهزليات المفرغة من أى مضمون ثورى ، والمكتفية بتقديم "ثلاث ساعات من الضحك المتواصل" ، مآله الأخير تغييب وعى الجماهير عن رؤية واقعها وإعاقة تصديها لتغيير الأوضاع المختلة داخله ، وذلك عبر مجموعة من المشاهد غير المترابطة دراميا ، والمواقف المعتمدة على المصادفة والحلول الخارجية ، ولأن الناقد يعى جيدا أن ثمة علاقة جدلية بين البناء الفنى أو البنية الدرامية للعمل المسرحى ، ومضمونه أو محتواه الدلالى ، فأنه يحلل المسرحية دراميا وفكريا ، واصلا لتحفظ مماثل لتحفظ "محمود العالم" السابق حول نهاية المسرحية ، وأن رأى أن حل الموقف المتأزم ليست قضيته كامنة فى فرديته أو جماعيته ، وإنما فى كونه قد تحقق بصورة قدرية وليس نتيجة لمقدمات درامية داخلية ، وكأنه حل قادم بطريقة (الإله فى الآلة) الإغريقية القديمة .

غير أن ما يضيفه نقد جلال العشرى هنا هو التفاته الواعى للعرض المسرحى كعمل له مقوماته الخاصة به ، والتى يعتمد فيها على النص الدرامى محللا إياه ومفسرا دلالاته ومقدما له برؤيته الخاصة فى فضاء المسرح ، وداخل لحظة متزامنة أو غير متزامنة مع لحظة إبداع النص الدرامى ، مدركا أن كل مفردات العرض المسرحى بيد المخرج لخدمة النص الدرامى وتوصيله بأفضل صياغة فنية ، وهى التفاته تزيل عن كاهل جيل الستينيات تهمة عدم الاهتمام بالعرض المسرحى والدور الوظيفى لمفرداته المتعددة ، وهو الاهتمام الذى ربما لم تتح مساحة الصحف المحدودة التى كتب فيها هؤلاء النقاد نقدهم إمكانية الكشف عنه بالشكل الكامل ، مثلما أتاحت مجلة (المسرح) المتخصصة ، والتى صدرت عام ١٩٦٤ ، للناقد جلال العشرى هذه الإمكانية، فضلا عن قدراته الخاصة فى هذا المجال ، وربما كان المناخ السياسى المهيمن على الحركة المسرحية ونقدها التطبيقى دورا أيضا فى التقليل من الاهتمام بنقد العرض المسرحى وزيادة حجم الفحص لمضامين النص الفكرية خلال الخمسينيات وحتى أواسط الستينيات ، وربما أيضا أن مصادر تكون الناقد المسرحى وقتذاك كانت مصادرا أدبية أكثر منها مسرحية ، وربما كانت كل هذه الاحتمالات معا ، كما يزيل المقال بأكمله ، مع غالبية المقالات المجمعة هنا، تهمة أخرى وجهت لنقاد هذه الفترة واتجاههم السوسيولوجى بوجه عام ، والخاصة بغياب النقد الدرامى أو نقد البناء الدرامى للعمل المسرحى ، وهى تهمة غير صحيحة بالمرة، وتكشف عنها المقالات المختارة الناقدة لمسرح ألفريد فرج ، صحيح أن الاتجاهات الحداثية من سيميولوجية وبنيوية ومشتقاتها لم تكن قد وصلت بعد إلى أيدى نقادنا ، أو كانت فى مرحلة الوصول دون التبنى لها،

فضلا عن الانتماءات الأيديولوجية لنقاد المرحلة كانت ترفض بالضرورة الاتجاهات الشكلانية ، وكان الاتجاه العام إبداعا ونقدا يربط بين الفن وإطاريه الزماني والمكاني ، وكانت معركة الفن للحياة أم الفن للفن إحدى صور علو صوت بعض تجليات الاتجاه السوسيولوجي على أحد توجهات الاتجاهات الشكلانية ، تلك الاتجاهات (الشكلانية) التي ستجد فرصتها كاملة في الثمانينيات لتسيد الحياة النقدية المصرية ، وتؤدي مع عوامل أخرى لشلل الحياة الإبداعية في مجال المسرح ، الذي هو بكل الضرورات مرتبط بالحياة والمجتمع والطبقة المتلقية / المستهلكة له .

تنفجر الهزيمة مع صباح الخامس من يونيو ١٩٦٧، يهلل التخلف في الطرقات، ويصلي أعداء التقدم للسماء فرحا بانكسار المسيرة نحو العدالة الاجتماعية، ونسي البعض أن الوطن هو الذي مني بالهزيمة قبل نظامه السياسي ومعه، وأن المطلوب ليس التشفي في الزعيم الديكتاتور العائد بعد تنحي، ولا الاكتفاء بموقف البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، الذي تجاوزه الشاعر نفسه بسرعة، مدركا أن لا أحد يملك حق طلبه للطعان وحماية الوطن إلا ذاته ووعيه بقضايا مجتمعه، ولا الارتداد داخل الذات للعق الجراح المريرة بماسوشية مرضية، وإنما رأى البعض الأكثر وعيا أن القضية هي مواجهة التحدي الخطير الناتج عن فعل الهزيمة بتحد يماثله في القوة ويتفوق عليه، فالهزيمة قد حاقت بنا جميعا، والدودة في أصل الشجرة، والتفتت قد أصاب القوى الداخلية عامة، والثورية منها خاصة، والتمزق قد أصاب الأمة العربية في مقتل ، وراح كل شقيق يجهد ذاتة لتحقيق ثأراته الخاصة .

كان لابد من التصدي، فجاءت مسرحية «الزير سالم» نغمة قوية في سيمفونية المقاومة ، وعرضت على المسرح القومي بعد ستة أشهر فقط من انفجار فعل الهزيمة، لم يطلب فيها بطلها من الحاكم الورع منديل الآمان، وإنما طلب من الأشقاء أن يضموا صفوفهم لمواجهة تصدع الداخل المؤدي لهزيمة الأمة أمام الخارج، وأن ينسوا ثأرات الأمس من أجل العمل الجمعي لتحقيق العدل على الأرض دون تعلق بأفكار مثالية، ودون مناطحة للمستحيل، وهي دعوة لوحدة الصف لتحقيق الهدف الموحد أو المتفق عليه، لم يعد مهما «وحدة القوى التقدمية»، بقدر ما صار مهما أولا «إزالة آثار العدوان» بتكاتف جهود كل الأشقاء وأن اختلفت أيديولوجياتهم، ومن ثم كان لابد من نسيان الماضي أو تناسيه لصالح الحاضر الراهن والمستقبل المنظور .

كانت العلة الغائية من المسرحية واضحة، غير أن البعض تصور أنها تدعو لمصالحة مع أبناء العمومة المنتصرين، وليس بين الأشقاء المنهزمين للوقوف ضد المنتصر بقوة ما كانت تسمى وقتذاك بالإمبريالية العالمية، كما أن البناء الشامخ للمسرحية، والقائم على دعائم قوية من روح الشعر الممتزجة برؤية فلسفية عميقة للحياة، جذبت الحركة النقدية لمناقشة قضية البطولة التراجيدية وعلاقتها بالبناء الملحمي في المسرحية، كما طرحت المناظرات حول المشابهات الوجودية بين «الزير سالم» و«كاليجولا» البير كامي، ورأى الناقد محمد بركات أن المسرحية هي « إعداد مسرحي ذكي وجاد للملحمة المعروفة » ، قدمه المخرج «حمدى غيث» «ببساطة السهل الممتنع» ، وتصدى د. فوزى فهمي، في مقال له بمجلة المسرح[١٢] تناول فيه ثلاثة مسرحيات عرضت خلال موسم ١٩٦٨/٦٧م ، وهي (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور و (المسامير) لسعد الدين وهبه إلى جانب (الزير سالم) ، تصدى الناقد لمسألة (المنهل) أو المصدر الذى أستمد منه هؤلاء الكتاب مادة نصوصهم المشار إليها، وهو (التاريخ) أو وفقا لتعبير د. محمد مندور (التجربة التاريخية) كأحد أشكال التجربة البشرية التى هى مصدر الإبداع، كما ذكرها فى كتابه (الأدب ومذاهبة)، ويتوقف د. فوزى فهمي في مقاله عند هذه التجربة التاريخية واتخاذها قالبا للتعبير الفنى فى النصوص السابقة، معطيا الحرية كاملة للأديب فى تفسير التجربة التاريخية والإضافة على وقائعها التى لاحق له فى تغييرها، مؤكدا على مسألة الرأى أو وجهة النظر التى يحكم بها ويقيم بها الأديب التجربة التاريخية ويمنحها حيوية الحاضر، ومرتئيا أن ألفريد فرج قد اتخذ من قصة الزير سالم التاريخية «مجالا لمناقشة فكرية أو قل قضية فلسفية مجردة، تلك هى العدل المطلق»، بينما يقدم لنا «بهاء طاهر» رؤية عميقة وثاقبة للعرض المسرحي ، لا يحاسب فيها الكاتب على مصادر إبداعه ، وإنما على «أصالة رؤيته لموضوعه» ، مناقشا بذكاء علاقة موضوع المسرحية ببنائها الفنى ؛ من بنية درامية محكمة ، لشخصيات حية وحوار شاعرى مركز ، مستخدما المصطلح النقدى فى موضعه ، وبدون إسراف، ومنتهيا بالتأكيد على أنه "ليس هناك تمثيل جيد بدون نص جيد" ، داخل عرض مسرحي يدير دفته مخرج واع بالنص الشارع فى تقديمه، بكل مفردات وعناصر العرض المسرحي المختلفة .

رغم تعدد العروض المسرحية لنصوص كاتبنا الكبير "ألفريد فرج" فى فضاءات المسارح الإقليمية والعربية بل والدولية ، إلا أن فرق العاصمة التابعة للبيت الفنى للمسرح ، لم تفكر فى إعادة إخراج نص قدم من قبل لأفريد ، سوى نص

(الزير سالم) ، الذى أعاد إخراجه عام ١٩٩١م مخرج العرض الأول الفنان "حمدى غيث"، بمجموعة جديدة من شباب التسعينيات ، دفعت الكاتب الروائى والقصصى "يوسف القعيد" لتحية العرض الجديد ، مستعيدا به "روائح الستينيات"،[١٣] حزينا على ما آل إليه حال المسرح زمنذاك ، عقب الهجرة الإجبارية للعديد من العقول والمواهب المسرحية التى صنعت مجد مسرح الستينيات وتألقه، ولم تجد الظروف مهيأة لذات الدور فى السبعينيات، بعد استيلاء الفكر الغيبى والمتخثر على مقاليد الحكم، فتم طرد كل العملات الجيدة من السوق، لتحل محلها العملات الرديئة ، والتى لم تروج غير سلعا أكثر رداءة، فارتد المسرح لفارسات بداية القرن، وارتدى المجتمع المسوح السود، وسادت الظلمة ، وغاب المشروع القومى عن الساحة الداخلية، فنشبت الصراعات الطائفية الحادة، وتلاشى الحلم العربى، فتفرقت الإرادات العربية، وتصادمت دمويا، وصارت الرغبة فى "لم الشمل" لمواجهة جبروت العدو المعروف هى الرغبة المتأججة فى الصدور، والباحثة عن العمل الفنى المعبر بقوة عنها ، إلا أن إبداع التسعينيات النصى كان بضرورة التغييب المتعمد لقضايا الواقع الحقيقية ضعيفا ومنشغلا بهموم جزئية وأشكال مستوردة محمومة بالجسد، ومشغولة باللحم عن العقل ، لذلك جاءت إعادة عرض (الزير سالم) بعد نحو ربع قرن من تقديمها لأول مرة على المسرح القومى، وبقوة أبناء الجيل الذى قدمها قديما، مجرد محاولة لاستعادة الضوء الهارب ، وإعادة غرس (شتلات) فى أرض لم تعد مهيأة لها، لذلك تساءل "يوسف القعيد" فى نهاية مقاله القصير عما إذا كانت هذه هى "روائح الستينات" ، "ولكن أين جماهيرها ؟"، وهو ما يحزن الأديب الناقد "بدر الديب" الذي يؤكد أنه شاهد المسرحية "بعد أيام من افتتاحها فى قاعة شبة خالية من الجمهور"[١٤] ، دون أن يدرك السبب فى غياب (الجمهور) عن مسرحه القومى ، ورغم إشارة "ناهد عز العرب" فى مفتتح مقالها عن عرض التسعينيات إلى مفارقة إعادة تقديم المسرحية التى قدمت فى موسم ٦٨/٦٧ ، مما يكشف عن "كيف كان الواقع العربى فى هذا الموسم والواقع العربى الراهن"[١٥]، إلا أنها لم تعقد هذه المقارنة ، ربما لأنها لم تعش زمن الستينيات ولم تشاهد العرض القديم كما ذكرت فى مقالها ، على حين استطاع "محمد سلماوى" فى مقاله (الزير سالم : مأساتنا المعاصرة من لبنان إلى الخليج) أن يلتقط التفسير الجديد الذى قدمه المخرج "حمدى غيث" فى إعادة إخراجه لنفس النص بعد ٢٣ عاما ، مواكبا ودالا فنيا

على وقائع بداية التسعينيات العربية الممزقة ، فضلا عن العودة فى نقد مسرح "ألفريد فرج" لمناقشة النص المقدم فى ضوء عناصر العرض المسرحي المختلفة ، وهو الأمر ذاته الذى حدث مع مقال د. نهاد صليحة المعنون ب (الزير .. هاملت)، مما يؤكد على زيادة حجم الاهتمام فى العقود الثلاثة الأخيرة بالمسرح كعرض مسرحى له خصائصه ووسائل تواصله الخاصة بالمتلقى ، والمختلفة عن النص الدرامى المنضد على صفحات الكتاب ، مما يجعل اللغات المرئية والسمعية غير الكلامية من ديكور وملابس وإضاءة وموسيقى وحركة ممثلين (ميزانسين) ، فضلا عن حضور المتلقى ذاته وأحداث واقعه الآنية ، يجعل لها دورا هاما فى تلقى الرسالة المسرحية صحيحة أومشوهة ، وإن لم تكن قد برزت بعد مناهج النقد الأكثر حداثة ومصطلحاتها الخاصة ، والتى لم تكن اختبرت حتى وقتذاك إلا فى مجالات الشعر والقصة ، ونماذج قليلة من النصوص الدرامية .

يعيدنا نقد عرض "على جناح التبريزى وتابعه قفة" مرة أخرى الى الستينيات ومدارسها النقدية، حيث يرى "فاروق عبد القادر" فى المسرحية (فانتازيا) نابعة من بذرة الواقع ، ومتوجهة بالأمل لواقع بحاجة ماسة لهذا الأمل الذى كان يلوح فى الأفق زمنذاك ، وينبش بأظافره فى الأرض سعيا لتحقيق العدل والثروة والحياة الكريمة لكل طبقات المجتمع، ورسالة المسرحية تتصدر قائمة اهتمام الناقد الواعى بدور المسرح ووظيفته الاجتماعية، والصياغة المسرحية الجيدة عنده هى التى تحمل الرسالة المستنيرة لجمهورها ، والخلل فى أى منهما يحول المسرح لمنبر وعظ أو ملهى ليلى، والتناغم بين الصياغة الفنية والمحتوى الفكرى المحمول عبرها ، يؤدى بالضرورة لخلق فن مسرحى عالى القيمة، والناقد "فاروق عبد القادر" يتفق هنا مع الكاتب الصحفى والسيناريست السينمائى رفيق نضال "ألفريد فرج" الفنان "حسن فؤاد"، والذى يرى فى مقاله أن المسرحية "كوميديا فانتستيك لا ترتبط بحركة أحداث معاصرة، تبعث فى نفوسنا نشوة الارتياح والسعادة، ونحن نرى العدالة تتحقق ولو فى رؤى من الخيال"(١٦) غير أن الأول كناقد فنى وأدبى لا يهتم فقط بالمضمون الذى تحمله المسرحية لمتلقيها فى زمان ومكان معينين، وإنما يفحص الشخصيات الدرامية المتقابلة والمتكاملة فى البناء الدرامى، ويفتش عن الأثر الجمالى / الفكرى الذى تحققه الصياغة المسرحية ككل، وهو نفس ما نلمسه فى نقد بدر الديب لهذه المسرحية، والذى يسعى فى مقاله، كناقد يمتلك أدواته النقدية وكمبدع يعرف أسرار الإبداع وفنونه، لمتابعة عملية الخلق الفنى للمسرحية، والكشف عن رسالة العمل الفنى عبر بنائه الفنى.

قبل أن ينتهى موسم ١٩٧٠/٦٩م، تقدم فرقة المسرح القومى المسرحية السياسية الوثائقية (النار والزيتون) من إخراج الفنان "سعد أردش"، مثيرة جدلا حادا فى الساحة الفنية حول علاقة المسرح بقضايا الواقع الساخنة، خاصة القضية الفلسطينية، والتى أشعلت حركة المقاومة للفلسطينيين أنفسهم، وتماست مع حركات التحرر الثورية التى اجتاحت العالم خلال عقد الستينيات، وتشابكت مع توجهات الأنظمة العربية المتباينة، والتى كانت تحاول أن تلملم أطراف ثوبها الممزق منذ هزيمة ٦٧، وترتق الثوب بأفكار محافظة، وبتراجع عربى خافت الصوت عن ثورية الخمسينيات وأوائل الستينيات، فبدت المقاومة الفلسطينية شعلة تضىء للثورى المجروح طريق الخلاص، وتزيل الأقنعة عن المتقاعسين والمرتدين عن الخط الثورى، لذلك لم يغرق النقد، ولم يكن ليستطيع، فى بحر الصياغات الفنية، ولم يكن له أن يقف وقتذاك، ومعارك الاستنزاف قد حققت نتائجها المرجوة منها، والشارع يغلى بالرغبة فى "إزالة آثار العدوان" بالقوة التى تحقق بها، لم يكن للنقد أن يقف من العمل الفنى موقفا أرسطيا يفتش فيه عن البناء وتماسكه، والشخصيات وتطورها، والحبكة وعلتها الغائية، خاصة وأن المسرحية ذاتها، خرجت فكريا وبنائيا عن الرؤية الأرسطية للعالم والفن معا.

رأى "أمير أسكندر" أن المسرحية هى نوع من "التعبئة السياسية"، ويعتبر "سامى خشبة" أن العمل كله ينتمى ل "مسرح الحقيقة" الذى يدرك فيه المتلقى وعيه، ويدرك بوعيه غير المزيف حقيقة واقعه ومدى اتصاله به، بينما يصنفها "فاروق عبد القادر" داخل مفهوم (المسرح التسجيلى) الذى شاع فى النصف الثانى من الستينيات، والمستفيد من كل الاتجاهات التعليمية والمتجاوز لها فى ذات الوقت، للوصول إلى غايته فى "الحث والتحريض وإثارة الفكر والشعور ودعوة جمهوره للالتفاف حول موقف واحد"، على حين تبدو د. لطيفة الزيات أكثر صرامة فى تعاملها مع المسرحية والاتجاه الفنى الذى تصنف داخله، وذلك بحكم كونها أستاذة تدرس النقد وقواعده، وبحكم طبيعة مقالها المكتوب لمجلة (المسرح) وجمهورها المتخصص، ومن ثم راحت تبحث عن القاعدة التى يقوم عليها البناء الدرامى، أو "الشكل المسرحى"، و "تتدرج بمقتضاها الجزئيات فى ذهن المشاهد فى كل موحد"، تأكيدا لتلك العلاقة الجدلية بين البناء الفنى ومحتواه الفكرى، وكشفا لخصوصية العمل الفنى واختلافه عن الوثيقة التاريخية والمنشور السياسى والخطبة الأيديولوجية.

ما أن ينتهي عرض مسرحية (النار والزيتون) حتى دخلت مصر والعالم العربى دوامة السبعينيات ومتغيراتها الجذرية، اندلعت حرب (أيلول الأسود) الدموية، ومات عبد الناصر كمدا، وأنقلب السادات على رفاقه ومبادئهم، وبذل الجيش المصرى الدم فى عبوره لقناة السويس، لكى يجنى السماسرة وأبناء الطبقة الجديدة ثمار النصر، ويمهدون للصلح مع إسرائيل، ويعتمد النظام الجديد على أصحاب ومروجى الفكر السلفى والمحافظ، ويطارد الفكر التقدمى فى كل مكان، بدءا من الاعتقال وصولا إلى الضرب بالجنازير، ويغيب عن الساحة غالبية كتاب ونقاد ومبدعى الفن المغير والمتمرد علي ما هو سائد ويفرض من عل، ويغيب معهم كاتبنا، بعد ذبح مسرحيته (جواز على ورقة طلاق)، ليعيش ردحا من الزمن فى بلاد الضباب، حتى يعود مع مفتتح التسعينيات، بعد أن أدرك من سلموا مصر للفكر المتخثر، أنهم لم يسلموا من جنازيره وخناجره ورصاصه الموجه لكل مسئول لا يشايعهم، ولكل رأس يفكر ويرفض أن تعود مصر للوراء، غير أنه ما أن عاد حتى يكتشف أن النهر قد جرت به مياه كثيرة ومختلفة، وأن ذوق المتلقى لم يعد الذوق القابل لأعمال مثل (سقوط فرعون) أو (النار والزيتون)، بل ولم يعد بقادر على أن يضحك مع "أبى الفضول" أو "قفة" لأنهما يتحدثان بالعربية الفصحى الجميلة ، فالدراما التليفزيونية ألصقته بالموضوعات المحلية المتحدثة بلغة الشارع ، والمؤسسات التعليمية لقنته مجموعة من المعلومات التى ينساها فور كتابتها فى كراسة الإجابة بامتحانات فارغة المحتوى مفتقدة الوظيفة ، لذا لم يكن أمام كاتبنا غير الكتابة الكوميدية لنص شديد العمق هو (عطوة أبو مطوة) أخرجه الفنان "سعد أردش" بنظام النجوم على المسرح القومى، بل أضطر كاتبنا إلى إعادة كتابة نصه الألف ليلى (الطيب والشرير والجميلة) بالعامية بدلا من الفصحى التى كتبه بها بداية، وذلك استجابة لرأى المنتج، وهو مازال مسرح الدولة الجاد وفرقة (المسرح الحديث) التى آل إليها أخيرا تقديم هذا العمل من إخراج الفنان العائد أيضا بعد غياب طويل "أحمد عبد الحليم" .

وتكشف الكتابات النقدية المتابعة لعروض المسرحيتين المذكورتين سلفا ، عن ذلك التغير الذى حدث فى الساحة الفنية، وفى علاقة المتلقى بعروضه المسرحية، وفى أدوات الناقد ذاته وتعامله مع هذه العروض المسرحية، فضلا عن علاقة الفنان ذاته بمجتمعه، وتعبيره الفنى عن متغيرات الواقع، ورؤيته هو لها، خاصة وأن كاتبنا ظل طوال إبداعه

يؤمن بأن الفن الجيد هو القادر على التعبير عن حركة الواقع الفوارة، والقابض بوعيه غير المزيف على القوانين الموضوعية التى تحكم حركة مجتمعه، والمتوجه بقوة لجماهيره لهز ثوابتها وتنوير عقلها وبث الحيوية فى وجدانها، أملا فى أن تتحرك لتغيير واقعها إلى ما هو أفضل، وهكذا أيضا هو دور النقد، ولذلك كان هذا الحوار الحى بين الكاتب ونقاده الذى نطالعه هنا، لنقرأ على هديه كتاب المسرح المصرى على مدى نحو نصف قرن من الزمان، عبر كاتب من أبرز كتابه وأعمقهم فهما لفن المسرح، وعبر نقاد ذلك الزمان الذين جادلوا الكاتب وإبداعه وزمانهم فى ذات الوقت .

د. حسن عطية

٣٠ أبريل ٢٠٠١ م

الهوامش

(١) قدمت فرقة المسرح الحر مسرحية نعمان عاشور الأولى (المغماطيس) عام ١٩٥٥ ، ثم افتتحت مسرحيته الثانية (الناس اللى تحت) فى أكتوبر ١٩٥٦ بمدينة بورسعيد ، وسرعان ماتوقفت عن تقديمها بسبب اندلاع الحرب، والأمر بإخلاء المدينة قبيل احتلالها ، وعادت لتقديمها بالقاهرة فى يناير ١٩٥٧ .

(٢) أحمد رشدى صالح: مسرحيتان: عفاريت الجبانة وصوت مصر – فى المسرحيات: عرض لفنون المسرح فى سبعة مواسم – الكتاب الماسى – ص ١٥٩ .

(٣) أحمد رشدى صالح : مرجع سابق . ص ١٥٩

(٤) أحمد رشدى صالح : مرجع سابق . ص ١٦١

(٥) أحمد رشدى صالح : مرجع سابق . ص ١٦٠

(٦) ينقل محمد إسماعيل محمد رأى د. مندور بنص كلامه عن هذه المسرحية، ويدمجه فى مقال له عن (مسرح ألفريد فرج) نشر بمجلة المسرح – العدد ٣١ – يولية ١٩٦٦ – ص ١٨٤ دون أى ذكر لمصدر الرأى المنشور .

(٧) جورج بوزنر وآخرون : معجم الحضارة المصرية القديمة ترجمة أمين سلامة – ط٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مكتبة الأسرة ١٩٩٦ – ص ١٩ .

(٨) فاروق عبد القادر : أوراق أخرى من الرماد والجمر – مؤسسة العروبة للطباعة والنشر – ط١ – القاهرة ١٩٩٠ – ص ١٨٢ ، ١٨٣ .

(٩) فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون – (حوار مع د. مندور) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط٣ – القاهرة – ١٩٩٦ – ص ٢٧٠ .

(١٠) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة – الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان – ط٢ – القاهرة – ١٩٩٧ ص ١١٠ .

(١١) د. محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن – نهضة مصر – ط٣ – القاهرة ١٩٧٧ – ص ٣١٨ .

(١٢) فوزى فهمى أحمد : كاتب المسرح – جناح فى الفن .. وجناح فى التاريخ – مجلة المسرح – القاهرة ديسمبر ١٩٦٧ م .

(١٣) يوسف القعيد : الزير سالم يسأل – الأهرام الاقتصادى – العدد ١١٤٧ – القاهرة – ٧ يناير ١٩٩١ م .

(١٤) بدر الديب : الزير فى المسرح القومى – مجلة "صباح الخير" – القاهرة – ٣ يناير ١٩٩١م .

(١٥) ناهد عز العرب : الزير سالم – حلم العدالة المطلقة وتراجيديا الواقع العربى – مجلة الإذاعة والتليفزيون – العدد ٢٩٢٠ – القاهرة – ٢ مارس ١٩٩١م .

(١٦) حسن فؤاد : فى أرض الأحلام – مجلة روزاليوسف – ١٦ سبتمبر ١٩٦٨م .

لا .. بل الشعر قوة الانسان
والكلام أعظم خطرا من الحرب

إدوار الخراط

من أخطر الهموم التى تواجهها الثقافة المصرية اليوم أن تتخلص من تركة مثقلة بأحمال فادحة من الأفكار القريبة المنال التى لا تعنى شيئا كثيرا ، ومن كلمات كثيرة التداول يعوزها الوضوح والتعمق ومن مواقف جاهزة تصف مطبوخة ومن تردد كثير بين رواسب حضارة عتيقة بليت جوانبها، وطلائع حضارة لم تتبين حتى الآن معالمها وينبغى على مثقفينا أن يرسموا لها الخطوط بالجهد والتدبر، واحتمال مسئولية الكلمة والفكرة والعمل .

والمسرح بالذات فى مصر له أزمة ، وأمامه مستقبل ، والطريق إليه شاق ووعر ، ولكنه مجيد .

ومهمة النقد المسرحى فى مصر تبعة ثقيلة .

وعندما تقال عندنا كلمات مثل الدراما والتراجيديا والبناء والحركة والحبكة والتطور ، وكلمات أخرى كثيرة ، فما أغمض هذا الكلام وما أشق الوصول إلى ما يقصد منه .

ومع ذلك فالكلمة قوة ما أخطرها ، فى المسرح وفى النقد ، وفى كل مجال ، والكلمة عند بعض الحضارات القديمة لها سحر يحيى أو يميت ومازالت فى تقاليدنا الشعبية كلمات يتوقى الناس من أن يقولوها ، وأن فعلوا أحاطوها باسم الله ، حتى يكسروا من شرتها .

وصناعة الكلام ما زالت ، وأغلب الظن أنها لم تبرح من أشرف الصناعات حتى فى عصر الأقمار والكواكب ، وقهر أبعاد الزمان والمكان ، والرحلة إلى أطراف الكون .

والكلمة فى المسرح مازالت ، ولن تبرح على وجه القطع لها سحرها البدائى القديم .

ومع ذلك فقد كانت فى مصر منذ قليل حملة على آداب الكلمة ، لمصلحة ما يسمى بالحياة العملية وصناعة العدد والآلات وما يسمى بالعلم . ودافع الدكتور محمد مندور عن الآداب الانسانية دفاع القائد الواعى الشريف .

وتنعكس الحملة فى المسرح على الشعر لمصلحة ما يسمى بالحركة والأداء والموضوع والبناء . وتصورات من هذا القبيل .

وما أحوجنا إلى تدبر كل هذا وتوضيحه بأكبر قدر من التفصيل . ومع ذلك ففى اللغط الذى أثير حول « سقوط فرعون » مجال للايماءة التى تدبر هذه المسائل والاتجاه بالفكر إلى بعضها .

★ ★ ★

ان الكلمة التى تقال على المسرح ليست من أى كلام ، شأنها فى ذلك شأن الكلمة فى كل فنون الإنسان ، بل هى الكلمة التى تحمل أبلغ التعبير عن النفس ونافذة إلى القلب وقد خلصت من كل فضول وتزود ، وغنيت بأعمق الدلالات وحتى فى الكوميديا طالما كانت فنا حقا وليست تزجيه للفراغ وقتلا للوقت بالتسلية ، ينبغى أن تكون الكلمة على المسرح نفاذة موجزة قادرة على ابتعاث أثرها من أوجز وأبلغ طريق .

فما ألزم أن تكون الكلمة باهرة رائعة فى المسرح الذى ينقل إلينا نزوعات الإنسان الجليلة ورصانة المأساة .

وفى « سقوط فرعون » إيماءة إلى أصل المسرح الذى بدأ من الشعر بل بدءا من صلوات الكهنة فى المعابد والساحات ولغة هذه المسرحية التى يأخذ عليها بعض النقاد والمثقفين جمالها وجلال أصدائها إنما هى وثيقة الصلة بالتقاليد العريقة . فالمسرح الفرعونى القديم إنما كان صلوات وأدعية بلغة جديرة أن تتجه إلى أدله ، ومسرح الإغريق شعر بحت ، وكانت الدراما فيه ما هى إلا حركة الكلمات القادرة . وحدها أو بأقل عون من صنعة المسرح ، على بعث الحياة ، فما كان الممثل عندئذ يستعين إلا بقناع ، وقليل من أداة وإنما الدراما عنده هى الكلمة التى ينطق بها صوت إنسان ، وجسد إنسان ، ونفس إنسان ، تؤتى أثرها السحرى الباقى ما بقى الإنسان .

وبعد أن مرت العصور الطوال ما زالت كلمة الإغريق تهولنا وتروعنا ونجد فيها أنفسنا ، ومازال الإنسان يجد شعراءه ، حتى الآن يقولون عنه بالكلمة ما يتوق الإنسان دائما أن يقول : يقولون بشجوه وعذاباته وآماله ، بمأساته ونزعته الخارقة للإنتصار .

وهم يقولونها ، حتى الآن ، بالشعر فهل أحتاج إلا أن أذكر قلة من أسماء كبيرة : مسرح اليوت وكريستوفر فراى مسرح كلوديل وجيرودو ، وغيرهم كثير كلهم معاصر ، وكلهم يصنع المسرح بالشعر .

ولكن ناقدا له قدره الكبير ، ورائدا من رواد ثقافتنا هو رشدى صالح يتهم « سقوط فرعون » بالشعر ، وبالعربدة البلاغية .

وأنا واثق أن التهمة إنما تصدر عن محبة للمسرح ، ومحبة لاشك فيها لصاحب المسرحية وعن حيرة صادقة شريفة . أما كان ينبغى أن يلتفت رشدى إلى خطر ما يقول .

فالشعر ليس عربدة ولايمكن أن يكون والشئ الذى يعربد لايمكن أن يكون شاعرا الشعر من أصدق أخلاق الإنسان وأكثرها زهدا ونزاهة ، وحسا بالمسئولية ، والبلاغة لايمكن أن تفضى إلى بحر الغرق ، ذلك نقيضا ، وإنما هى تبلغ بالناس أفضل الطرق المؤدية إلى ذات أنفسهم وإلى دفء التواصل بينهم وإلى أمن المحبة بينهم والإخاء فى معركتهم .

إنما الزواق اللفظى ، وبراعة الأسلوب السهل القريب والتمويه على مسئولية الفكرة هى الغرق وأوثر ألا أقول العربدة .

وليس فى « سقوط فرعون » زواق ولاتنميق ولاما يشبهه وإنما بحث معذب نبيل عن كلمة عذاب الإنسان النبيل فى مواجهة قضية من أشرف قضاياه قضية الحرب والسلام .

فيجب أن يبقى الشعر بيننا ، وأن يعيش فهو الآن يوشك أن ينفى من الأرض ومن أرض ثقافتنا بالذات ، وهو منفى عن أكثر شعرنا الجديد ، ومع ذلك فما أحوجنا إلى الشعر « فحتى فى المعركة يلذ لنا سماع الكلام الحلو » كما يقول ميرى حور شاعر سقوط فرعون . لا .. بل حتى فى المعركة ينبغى أن نسمع قصيدة الإنسان ، فإن الهزيمة لتترصدنا لو عرينا من أخص خصائص الانسان : أن يقول شعرا فى وجه العدد والآلات التى صنعها بيديه ، وهى الآن تتهدده .

تبقى قضية الدراما فى المسرحية ، والكلام الكثير الذى يقال عن اضطراب بناء الشخصيات وبطء حركة المسرحية وضعف حياة الأشخاص . إلى أخر ما يقال .

وذلك كله كلام ، أى كلام .. !

فمن البديهيات أن نفرق بين الدراما والميلودراما . وليست الدراما أجساماً تتهاوى وتتشنج ، ولا هى طعنا وصريخا وصفق أبواب ومقاتل على الخشبة فذلك ما يبدو من الكلام الذى يقال ، أهذا ما يقصدون إليه بالحركة ؟

الدراما أيضا تطور داخلى عميق يكشف عنه الحوار الدقيق واصطراع الكلمات كلمة فكلمة .

الدراما أيضا نبرة الصوت الفاجع فى سماء المسرح التى يخامرها ضوء المساء .

الدراما أيضا ذراع ترتفع فى حزمة من نور البروجكتور ، نحو السوفيتا ذراع ترتفع بالصلاة من جسد الملكة إلى آتون فى معبد مازالت فيه أصداء الفاجعة .

الدراما أيضا ركعة أمام الإنسان الإله وبيت من الشعر تحت قدميه .

الدراما أيضا هى أن يتلمس النبى على المسرح جدران معبد من خشب الديكور وهو يبكى بكلمات المحبة والرثاء وإدانة الحرب ، وأغنية السلام .

والدراما أيضا هى إشارة جليلة ونداء يهتف به شاعر ممسك بحرية على أسوار أعلى البراتيكابلات ؟

من هذا الذى يصرخ فى الليل من حبة قلبه الحزين .... أقترب !!

بعبارة واحدة ليست الدراما بالضرورة هى تجسيد الصراع فى شكل ملموس تراه العين كما ترى معركة بالسينما سكوب .

وإنما الحركة المسرحية قد تجد أروع تعبير عنها ، تعبيرا لهز القلب ويدع النفس متوترة شحونة بالانتظار والخوف والرحمة والإجلال فى نبرات صوت الممثل ، فى ايحاءات الكلمة الغنية التى ينطق بها فى إشارة يده ، ووقفته – مجرد وقفة – تحت النور .

هذه الدراما الداخلية من أخص خصائص المسرح التراجيدى وهى دراما غنية – ما أغناها .. (بحركة النفس التى تجيش وتضطرب وتصفو بمناغاة الحب وتتوهج فيها حدة الصراع .

أما « الميلودراما » فصناعة التسلية والمهرجين وهى صناعة مشروعة لاشك ، لكنها تصبح خطرا وبيلا لو جاد باسمها الهجوم على فنون الإنسان الحقة ، فنون الجمال والعبارة الصادقة .

والمسرح الشاعري الذى منه « سقوط فرعون » من أصفى هذه الفنون وأرقها ومن أغناها وأفعلها أثرا ، ودراما المسرح الشاعرى بالأخص ، فن مرهف رقيق يمتزج فيه جمال الكلمة بنبرة الصوت وإيماءة الممثل ، وتمتزج فيه حياة النفس بلمعة الضوء وعتمة الظلال وتمتزج فيه دلاله العبارة برمز الديكور والعمود أو ركعته أو خطوته ، كلها عناصر زاخرة بحركة لاتهدأ ، حركة متطورة نامية مرسومة بدقة ، منها نسيج الدراما الحى وعصبها النابض .

وهنا يبرز حمدى غيث فى « سقوط فرعون » فقد أوفى ما فى المسرحية من دراما حقها الكامل وبعث فيها حياتها الداخلية العميقة .

وإذا كان الكلام أعظم خطرا من الحرب فإن دراما الشعر المسرحى أقوى وأكثر جيشانا بالحركة من كل الموتورات الكهربية وعدد الغزو والقهر .

ولست أحتاج للقول أن "سقوط فرعون" ليست هى الكمال أو مايقربه لكنها تشق الطريق إليه وهى جهد خلاق متكامل آسر الجمال آخذ للقلب وإرساء متين لقواعد المسرح المصرى الحق ففيها بصيرة فنان مخلص، وشجاعة على أن يضع مجده بالضبط فى الشعروفى الكلمة، وفى فن المسرح البحث، لا فى صراخ زائف على الخشبة ولافى تهريج من افتعال الصراعات والحركات.

فليبق الشاعر إذن ، من الجريمة أن نقتله، ومن الخطر الفادح لندعو إلى قتله، فما أحوجنا إلى الشعر مرة أخرى .

أن مانحتاجة أن يمتزج عندنا الشعر بالمسرح وأن يتأكد شرف الكلمة وأن تصل فنون المسرح كلها، من إخراج وأداء، وعبارة إلى ذلك التناغم الصادق والتكامل المنسق الذى هو سر الفن .



سقوط فرعون

أو السلام المسلح

الدكتور / محمد مندور

حضرت منذ أيام مسرحية «سقوط فرعون» تأليف الأستاذ ألفريد فرج وإخراج الأستاذ حمدى غيث بمسرح الأوبرا حيث تعمل الآن فرقتنا المصرية، ولاحظت أثناء العرض أن المشاهدين كان أحدهم يسأل الآخر عما يريد المؤلف أن يقوله فى مسرحيته، كما أن بعضهم كان يسأل البعض الآخر فى نهاية كل فصل عما إذا كانت المسرحية قد انتهت أم لا تزال لها بقية .

مسرحية «سقوط فرعون» من نوع المسرحيات ذات القضايا أى من المسرحيات الذهنية التى تعالج قضية من القضايا، والقضية فى حالتنا هذه قضية السلام، فالفرعون اخناتون الذى عرف فى تاريخ مصر القديمة بالدعوة إلى التوحيد وإلى المثالية الأخلاقية يعتنق فى المسرحية سياسة السلام المطلق ويدعو إلى هذه السياسة ويرفض أن يلجأ إلى الحرب لأى سبب كان بينما كهنة أمون الرجعيون يرفضون هذه السياسة ويدعون إلى الحرب للمحافظة على المستعمرات المصرية فى آسيا وأفريقيا، ويرسل هؤلاء الكهنة واحداً منهم إلى قائد جيش اخناتون ليغرية بالخروج على سياسة فرعون وتسيير الجيش لقمع المستعمرات وينجح الكاهن العبق الداهية فى مهمته فيغرى القائد بهذه السياسة بل ويغرى أيضا زوجة فرعون نفرتيتى بنفس السياسة .

ويحس فرعون بهذه المؤامرة فيأمر بوضع قائده وزوجته فى السجن، ولكن القائد لايلبث أن يهرب من السجن ليقود جيشه إلى الحرب، ويدرك اخناتون أن سياسة السلام المطلق التى يدعو إليها لا سبيل إلى تحقيقها بل وينتهى به الأمر إلى الاعتقاد بأن هذه السياسة لا يستطيع أن يعتنقها ويبشر بها إلا نبى، وأما الملوك فى سبيل إلى اعتناقهم مثل هذه السياسة غير العملية وعلى أساس هذا الاعتقاد يتنازل عن الملك


لابنه الأكبر مفضلا أن يتفرغ لنشر رسالة السلام فى الأرض كنبى متجول، وما أشبهه عندئذ بالسيد المسيح نبى المحبة والسلام .

كما أن الممثل القدير الأستاذ حسين رياض رسول كهنة أمون إلى قائد جند اخناتون قد ذكرنا بشكل واضح رائع بأنطونيو فى مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير وبنوع خاص بخطبة أنطونيو الشهيرة فى شعب الرومان وهى الخطبة التى استطاع فيهاأن يؤلب الشعب الرومانى ضد الرجل الفاضل بروتس مستخدما ذلك الدهاء العميق الذى يهدهد به الشعب المحب لبروتس الشريف ويسلم فيها بنبل بروتس ثم ينتقص من هذا النبل شيئا فشيئا حتى يأتى عليه وعندئذ يسهل عليه، أن يثير الشعب ضد بروتس الذى تآمر على قتل يوليوس قيصر، وأكبر الظن أن الأستاذ ألفريد فرج قد تأثر فى ذلك بشكسبير كما تأثر فى التعبير عن الدعوة إلى السلام بتعاليم الإنجيل السمحة الخيرة .

وفى المشهد الذى يجرى داخل السجن نرى ضمن السجناء شاعرا مصريا اتخذ منه المؤلف لسانا معبرا عن السياسة التى يرتضيها الشعب، ولا غرابة فى ذلك فالشعراء والأدباء ربما كانوا أقدر من غيرهم على الإحساس برأى الشعب اتجاهه . وهذه السياسة هى سياسة السلام المسلح، فالشعب لا يقر سياسة الحرب والعدوان والسيطرة على المستعمرات لأنها سياسة لا يستفيد منها غير طالبى الثراء والمجد الشخصيين ولا مصلحة للشعب أخرى لا يوافق على سياسة السلام المطلق التى دعا إليها اخناتون لأن السلام الأعزل سرعان ما يقع فريسة للمعتدين، والشعب إذا كان لا يريد أن يستخدم القوة لإرغام المستعمرات على الخضوع إلا أنه لا يريد أيضا أن تغزو تلك المستعمرات أرضه وتمتهن كرامته، وبالفعل ينضم الشعب إلى فرعون الجديد فى حرب أهلية تقوم بين فرعون وعامة الشعب من جهة وقائد جيشه وكهنة آمون واتباعهم ذوى النفوذ والسيطرة من جهة أخرى ولسوء الحظ يقتل فرعون فى هذه المعركة ويخلفه على العرش أخوه الأصغر توت عنخ آتون الذى ينتهى به الأمر إلى أن يعود إلى عبادة آمون والخضوع لكهنته فيستبدل أسمه بتوت عنخ آمون وبذلك يخيل إلينا أن سياسة الحرب والعدوان هى التى انتصرت فى النهاية وأن كنا نحس أن هوى المؤلف مع سياسة الشعب أى سياسة السلام المسلح للدفاع عن النفس والوطن لا للعدوان على الغير وذلك بدليل ما نسمعه فى ختام المسرحية من تبشير إحدى شخصياتها بانتصار سياسة السلام الشعبية بعد أن تتغير الظروف ولا يعود هناك فراعنة ويصبح الأمر كله إلى الشعب .

هذه هى القضية التى حاول ألفريد فرج أن يعالجها فى مسرحية «سقوط فرعون» وأن كنت أخشى أن كثيرا من المشاهدين سيرون أننى قد خلعت على المسرحية وضوحا لم يتوفر لها وأنا لا أبرىء نفسى من هذه التهمة بل اعترف لهم فى تواضع أننى لم أستطع أن أدرك هذه الخطوط الرئيسية فى المسرحية إلا بعد جهد وإدمان فكر، كما اعترف أيضا بأننى هممت أحيانا بأن اتساءل كغيرى من الحاضرين فى نهاية الفصول عما إذا كانت المسرحية قد انتهت أم لا تزال لها بقية وذلك لأن بناء المسرحية غير واضح وليست لها قمة أو حتى قمم محسوسة فالمسرحية تسير فى خط متعرج ولا تنهض فى بناء هرمى واضح وفى كل فترة من فتراتها يعالج المؤلف نفس القضية ثم يعود إليها من جديد وهكذا فى فصول المسرحية الأربعة وكأن هذه القضية كرة من الكاوتش يضربها المؤلف مرة فتصعد ثم تهبط ونحسب أن اللعبة قد انتهت ولكنه يعود فيضربها من جديد وهكذا دواليك فى فصول المسرحية المتعاقبة .

وبالرغم من أن المسرحية قد تثبت بأسلوب شعرى جميل حينا وخطابى مثير حينا آخر إلا أن كل هذه المزايا الأدبية لم تستطع فى نظرى أن تشفع لضعف البناء الدرامى عند المشاهدين حتى خيل إلى معظمهم أن المسرحية ليست دراما بل حوار أو على الأصح محاورة غائبة .



أخر الفراعنة

الدكتور / لويس عوض

هل يستطيع ناقد منصف أو غير منصف أن يتجاهل مأساة "سقوط فرعون" التى وضعها الأستاذ ألفريد فرج وأخرجها الأستاذ حمدى غيث ومثلتها الفرقة المصرية الحديثة على مسرح الأوبرا وجعلت منها باكورة موسمها الفنى هذا العام ؟ كلا ، فهذه المأساة بغير شك شئ جديد فى تاريخ المسرح المصرى الحديث ، وتجربة ذات مغزى عميق جدير بأن يلبى أفكار النقاد والجمهور معا ، فلا غرابة إذن أن يثور من حولها كل هذا الجدل وكل هذا اللجاج ، فمن قائل أن جريمة قد أرتكبت على مسرح الدولة الرسمى ، ومن قائل أن المسرح المصرى الحديث قد بلغ قمته بتمثيل "سقوط فرعون » ويرشح مؤلفها بجائزة نوبل للسلام عن عام ١٩٥٨ .

والحق إنه ما أحوجنا إلى من يبلبل أفكارنا بين الحين والحين ويضطرنا إلى التأمل اضطرارا ويعلمنا أن الحكمة ليست شيئا يسيرا وأن للحق وجوها حولك لم تفعل مأساة "سقوط فرعون" غير هذا لكفاها ذلك نجاحا ، وكل ماسمعته من لجاج وخصام إنما هو لجاج وخصام فى سبيل حق غامر هيهات أن نبلغه دون مكابدة وعناء .

ولكن مأساة "سقوط فرعون" فعلت شيئا أكثر من بلبلة الأفكار هذه التى يمكن أن نجد فيها بعض الخير لو أردنا فهى رغم كل مافيها من نقص وقصور قد أثبتت جملة أمور .

الأمر الأول هو بداية تبلور فكرة البطل التراجيدى على المسرح المصرى وهذا أمر خطير أخطر مايكون . وهو خطير لأن التراجيديا المصرية لم تولد بعد رغم تعدد التجارب التراجيدية على المسرح المصرى .

فإن أردت أن تفهم معني هذا الكلام العام الغامر فليس هناك من سبيل إلى تبسيطه وشرحه إلا أن نعود معا إلى تلك الطريقة المدرسية الساذجة التى تقوم على اتباع مايقوله السلف الصالح فى الحكم على الأشياء . ولاجناح علينا إذا اتبعنا السلف اذا كان هذا السلف من أصلح الصالحين فى نقد الفن التراجيدى وفى إرساء مقوماته ، ولست أقول أصلح الصالحين فى هذا الفن حتى لا أثير معركة جديدة تخرج بنا عن القصد وهو التفاهم على مقومات بطل المأساة .

وما هذا السلف الذى نبتغى حجته إلا المعلم الأول نفسه ، أى أرسطو ، الذى رسم لنا أصول المأساة فى كتابه "فن الشعر" .

فالأصل فى بطل المأساة عند أرسطو ليس البطولة الكاملة ولكن البطولة الناقصة . والبطل التراجيدى لا يكون بطلا تراجيديا إلا إذا شاب شخصيته عيب خطير يكون به أو منه مصرعه أو داخل أمجاده إثم بين أو خطيئة نكراء يقشعر من هولها الوجدان .

فالخير إذن فى نفس البطل ليس خيرا صراحا، وإنما هو خير عظيم مشوب بشر عظيم والصراع الذى يدور فى المأساة ليس صراعا بين وغد شرير شره مطلق وبطل تجد فيه الخير المطلق، وإنما هو صراع بين شر ناقص وخير ناقص.

أما البطل الكامل الصفات الذى يلقى مصرعه بكيد قوة شريرة لا لبس فى شرها فهو ليس بطلا تراجيديا ولقد يمكن مع بعض التحفظ أن يكون منه بطل ملحمى فى عالم يحكمه الازدواج التام بين الخير والشر ويجذبه الصراع بين الخير المطلق والشر المطلق ثم ينقذه انتصار الخير المطلق على الشر المطلق . وهذا شئ قد يكون له وجود فى الدين ولكن لا وجود فى الفن عامة وفي فن الدراما بنوع خاص .

والذى لا شك فيه هو أن ألفريد فرج قد اقترب ، من فكرة البطل التراجيدى ، ولا أقول أنه بلغها أو حققها تحقيقا كاملا .

فهو قد رسم لنا صورة لاخناتون فجعل منه رسول السلام أو بطلا عظيما من أبطال السلام ، فوفق فى هذا التصوير أكرم توفيق .

ولست أريد أن أناقش صدق هذه الفكرة من الناحية التاريخية ، فلى عليها ألف تحفظ وتحفظ ، وأهم تحفظ بين هذه التحفظات الكثيرة أنى أجهل حقيقة اخناتون التاريخية وأن التاريخ نفسه يجهل حقيقة اخناتون التاريخية ، ولست أريد أن أضيف إلى هذا الكلام كلمة أخرى حتى لا أضيف إلى البلبلة العامة بلبلة من نوع جديد .

ولكنى أقول أيضا إنه إذا شاء ألفريد فرج أن يجعل من اخناتون رسولا للسلام فهذا من حقه لأن ظاهر الأمر على الأقل قد يؤيد هذا النهج فى التفسير .

فلنسلم إذن بأن اخناتون كان أول رسول للسلام وبهذا نفهم معنى عنوان المأساة وهو "سقوط فرعون" وعلاقته العضوية بموضوع المأساة . نفهم أن اخناتون كان فى ذمة ألفريد فرج أخر الفراعنة وأنه كان أخر الفراعنة لأنه كان أول رسول للسلام ، وإن سقوط اخناتون إن هو إلا رمز لسقوط مصر القديمة ولميلاد مصر الجديدة . فمصر القديمة عند ألفريد فرج وقفت فى شخص اخناتون بين عالمين عالم سؤدده دنيوى ومجده من حد الحسام هو مجد الفراعين المتجبرين الذين حكموا الدنيا وما عليها وعالم سؤدده دينى ومجده من سمو الروح هو مجد الديانات التى نهتها مصر فى مهادها وسادت بها على العالمين بما نشرته مع الرياح الأربع من بذور الحب ومن حمائم السلام .

ولنفترض مع ألفريد فرج أن مجد الرعامسة وكل من جاءوا من بعد اخناتون وأسرته الثامنة عشرة حتى انهيار مصر القديمة بعد بستيك إنما كان ارهاصات متأخرة لعالم امبراطورى لا يريد أن يموت وأن الحد الفاصل بين مصر القديمة ومصر الحديثة إنما كان ثورة اخناتون الدينية فى الأسرة الثامنة عشرة .

لهذا أقول أن ألفريد فرج قد اقترب من جوهر البطل التراجيدى حين بنى شخصية اخناتون ، لأنه جعل من رسول السلام هذا سر نكبة مصر وانهيار مجدها الامبراطورى ، وجعل من قوته آية ضعفه ومن قوة مصر به جرثومة انحلالها بمبادئة .

لهذا كله نقف فى هذه المسرحية ونفوسنا موزعة . نستمع لاخناتون فنؤمن بجلال رسالته ويهتف في قلوبنا هاتف روحى عميق يقول : المزيد ! المزيد ! فدولة الروح خير من دولة المادة والمجد لله فى الأعالى وعلى الأرض السلام كما يقول الانجيل . ثم نستمع إلى القائد حور محب رمز مصر الأمبراطورية فتذهب نفسنا حسرات على مجد مصر الغابر وعظمتها الآفلة وجناحها المهيض الكسير ونوشك أن نلعن اخناتون قائلين : ويحك ! ويحك ! بعتنا بدولة الأحلام وألبستنا رداء الذل يا أول الرسل وأخر الفراعين .

ولكن أعود فأقول أن ألفريد فرج لم يتجاوز أن دنا بنا من فكرة البطل التراجيدى ولم يبلغ هذه الفكرة بتاتا ، لأنه جعل من أخناتون نفسه شخصية جامدة متكاملة لا صدع فيها ولا إشفاقه فكل هذا الصراع الذى يدور حول مستقبل البلاد وانشطارها

بين الفكرة القومية والفكرة العالمية إنما هو صراع خارجي محض لا أثر له في نفس البطل ذاته . وهو قد جعل من قلب اخناتون وعقله عالما مستقلا بذاته لا ينفعل لما حوله من أشياء وأحداث ولو كان ضياع بلاده . وقد كان أولى بالكاتب أن يجعل لهذا الصراع أثرا في نفس هذا البطل الذي خرب بلاده بما نشره فيها من حب وسلام وأن يصوره وهو يتعذب عذابا أليما هو من عذاب مصر كلها التي وقف بها في مفترق طريقين أحدهما يؤدي إلى مجد الأقوياء الذين يرثون الأرض والآخر يؤدي إلى مجد الضعفاء الذين يرثون الملكوت . ولست أشك في أن الكاتب قد تنبه إلى هذا الإشكال الخطير الذي عبر عنه حور محب بقوله أن محنة مصر ومحنة اخناتون جميعا كامنة في التعارض بين وظيفة الملك ورسالة النبي فاخناتون يجمع بين صولجان الملك وغصن الزيتون فهو يفسد الدنيا بالدين ويفسد الدين بالدنيا وعليه أن يختار بين قوة التاج وقوة البشير . وقد استجاب أخناتون فعلا لهذا المنطق الحاسم حين رأى ميراث مصر العظيم يتبدد ودولتها تتصدع ، فكان أمينا لنفسه أمينا لمصر أمينا لرسالته الإنسانية التي كان ينبغي أن يبذرها في قلوب غزاتنا كما بذرها في قلوبنا . فاعتزل اخناتون عرش مصر ولبس أسمال الرسل وانطلق في الناس هاديا .

وقد كان ينبغي على الكاتب أن يجعل من اعتزال اخناتون عرش أجداده خاتمة المأساة ، فهكذا تكون خاتمة المآسي وليس من اللازم أن يسدل الستار الأخير على بركة من الدماء ولكن الكاتب لم يعرف متى يحسن السكوت ، فأطال وأمل وأعاد اخناتون أو مابقي من أخناتون على المسرح كأنه شبح أجوف .

من هذا ترى أننا رغم اقترابنا في هذا العمل الفني من الفكرة التراجيدية الأصيلة ومن فكرة البطل التراجيدي الأصيل لا نزال بعيدين كل البعد عما يعرفه كتاب المآسي الضالعين في هذا الفن.

وما رأينا بطلا تراجيديا في أي مأساة قرأناها أو شاهدناها منذ اليونان حتى اليوم متحجراً كل هذا التحجر لا يرى إلا وجهة نظره ولا يخامره أدنى شك في صواب ما يقول أو يفعل، وإنما يتحجر أبطال المآسي حين يوغلون في الخطأ أو في الخطيئة أو فيما يجلب المصائب من سلوك وأفعال، فتتطور نفوسهم من سيء إلى أسوأ حتى ينضجوا لكارثة وتحق فيهم يد القصاص ويكون في مصرعهم سبيل تطهيرهم وتطهيرنا جميعا.

أما اخناتون هذا الذى رأيناه على مسرح الأوبرا فهو نموذج للإيمان المطلق بأن رسالته خير مطلق لا يمكن أن تشوبه شائبه. ولقد يمكن أن نقبل هذه الصورة لو أن اخناتون هذا كان بطلا للحمة تقوم على صراع خارجى بين فكرة الحرب وفكرة السلام. بهذا وحده نفهم تعصبه الأعمى لفكرته ودفاعه المستميت عنها منذ البداية حتى النهاية. أما الصراع الدرامى فهو فى جميع مراحله السابقة للأزمة الدرامية صراع باطنى أساسا، وهو لا يتحول إلى صراع خارجى إلا حين يتورط بطل المأساة فى الخطأ أو الخطيئة.

وقد كانت أمام الكاتب فرصة مواتية لإنتاج فن سليم لو أنه جعل مأساته تدور حول تحول رسول السلام الوديع إلى طاغية يسجن الملكة نفرتيتى وقائده حور محب وكل من خالفة فى الرأى بأن صيانة السلام خير من صيانة مصر، ولقد كان يكون عندئذ فى مصرعه نهاية تراجيدية صحيحة تجعلنا نرضى بمصرعه لأنه طغى وتجبر ونأسى لمصرعه لأنه كان يبشر بأنبل رسالة فى الوجود.

ولكن الكاتب خلط بين موضوعين كل منهما يصلح وحده أن يكون موضوعا تراجيديا: أولهما مأساة اخناتون لأنه صفى مجد مصر الدينوى بدعوته السامية، وثانيهما مأساة اخناتون لأنه تحول من رسول وديع إلى طاغية متجبر لنشر دعوته السامية. ولو كان ألفريد فرج كاتبا متمرسا من طراز فحل لعرف كيف يدير الفكرتين حول محور واحد، ولكنه لايزال فى مستهل حياته الفنية، ومن الخطأ أن يثق كاتب ناشىء فى قدرته أكثر مما ينبغى.

أما الحركة فبطيئة ويزيد فى بطئها تعدد المشاهد التى بلغت تسعة فى ثلاثة فصول، وبين كل مشهد ومشهد يحجب المسرح لتغيير المناظر فتبرد عاطفة النظارة. كذلك يزيد فى بطء الحركة اعتماد الحوار على الشعر المنثور الذى يبلغ ذرا الجمال من حين إلى حين فيخيل إلينا حقا أننا نستمع إلى صلوات وأناشيد من مصر القديمة أو فقرات متفردة من «نشيد الإنشاد».

فن الفودفيل منديل الأمان

الدكتور / لويس عوض

إن المسرح القومى قد قدم على مسرح الأزبكية عملا جديدا لألفريد فرج هو "حلاق بغداد" وهى مسرحية من لوحتين أو "فى حكايتين" كما يسميها صاحبهما ولاداعى لأن نسميها فصلين إذ ليس بينهما وحدة عضوية رغم انضوائهما تحت إطار شكلى واحد : اللوحة الأولى وهى "يوسف وياسمينه" موضوعها مقتبس من "ألف ليلة وليلة" واللوحة الثانية موضوعها مقتبس من قصة "زينة النساء" فى "المحاسن والأضواء" للجاحظ . وألفريد فرج وجه قديم عرفناه أيام أن عرضت له الفرقة القومية تراجيديا "سقوط فرعون" حول مأساة الملك النبى اخناتون ، ولفت نظرنا بقدرته الغريبة على نظم الشعر المنثور على ألسنة أبطاله وعلى استغلال تلك الرثاثة اللغوية التى ترجمت بها التوراة والانجيل فى استيلاء الشعر المهموس على طريقة " نشيد الإنشاد "حيث ركاكة الألفاظ والتراكيب تضفى على شاعرى المعانى سحرا غريبا كسحر الزمن والأطلال .

ولكن الجديد فى ألفريد فرج هو اتجاهه من التراجيديا إلى الكوميديا ، بل اتجاهه من التراجيديا المطلقة إلى الفودفيل المرحة رأسا ، لان "حلاق بغداد" ليست من الكوميديا فى شىء ، وإنما هى فود فيل أو فارس جميلة بسيطة ، جمالها من بساطتها ، ليس فيها من عقدة الفودفيل ، أو الفارس المعقدة شئ كثير وإنما فيها منهما الخفة والحيلة المسرحية . وقد أثبت ألفريد فرج فى "حلاق بغداد" أنه من أمهر من كتبوا الفودفيل أو الفارس للمسرح المصرى ، وتكاد ألا تجد عيبا واحدا فى عمله إلا أنه طبعا مجرد فودفيل أو فارس ، وليس من الكوميديا الراقية . بل أن ألفريد فرج قد نجح فيما نجح فيه بومارشية من قبل - كما بين الدكتور محمد مندور - فى الربط بين الفن والمجتمع بدلا من الاكتفاء بإنشاء الفن للفن .

وحكاية "يوسف وياسمينة" و " زينة النساء" تدور كل منهما حول شخصية من أجمل شخصيات ألف ليلة هي شخصية أبو الفضول ، وهو حلاق في بغداد أشد اهتماما بشئون الناس مما ينبغي ، ومن هنا استحق أن يسمى أبا الفضول ولكن فضول أبي الفضول هذا على غير ما نعرف في الفضوليين الثقلاء ، فضول رجل شهم يحب الناس حبا جما ويقحم نفسه بمناسبة وبغير مناسبة في مشاكلهم الشخصية ومآزقهم الخاصة ليحلها لهم أو ليعاونهم على الخروج منها . وقد تعرض أبو الفضول بسبب فروسيته المقحمة لمتاعب ومآزق لاتحصى وسحبت منه رخصة الحلاق جزاء له على نصرته للضعفاء واشتغل حمالا ، فلما لم يتعظ واستمر على دأبه في تحدى الأقوياء لانقاذ الضعفاء من براثنهم سحبت منه رخصة الحمال أيضا فاشتغل شحاذا فهذه في المدينة هي المهنة الوحيدة التي لاتحتاج إلى رخصة وفي اللوحة الأولى نرى أبا الفضول يقحم نفسه في ورطة عاشقين بائسين : فتاة جميلة هي ياسمينة حسنت في عين وزير الدولة الهرم المزواج فأراد أن يتزوجها بموافقة أبيها الطامع في رضا الوزير وماله ، وفتى وسيم - هو يوسف - لايملك إلا قلبه وقلب فتاته . وفي ليلة الزفاف يقرر العاشقان الهرب وتتعقد الأمور وتوشك أن تنتهي إلى مأساة لولا أن الحلاق يكشف الأمر أمام الخليفة أمير المؤمنين الذى يصلح ما أوشك أن يفسده الغير . وهكذا يتزوج العاشقان بفضل تدخل الحلاق الفضولي أبي الفضول الذى دخل بيتهما حمالا ثم خرج منه مجردا من رخصة الحمال لأن القاضي ، وهو أبو ياسمينة صب جام غضبة عليه . وفي اللوحة الثانية نرى أبا الفضول يدخل شحاذا بيت أرملة جميلة مهيضة الجناح بعد أن مات عنها بعلها ، فقد أكل شهبندر التجار مالها وطمع أمين سر المحكمة في السطو على عرضها لأنها تعيش بغير حام يحميها من الذئاب . وتتعقد الأمور - مرة أخرى وتكاد أن تنتهي إلى مأساة ، لولا أن أبا الفضول يكشف الأمر أمام الخليفة أمير المؤمنين الذى يرد للأرملة حقها ، ويقتص من المعتدين عليها .

وفي كل لوحة من اللوحتين نعرف أن الخليفة التقى المنصرف إلى عبادة الله قد انشغل بعبادتة وتقواه عن متابعة مايجرى في أمته من ظلم يجريه الوزير ورشوة وفسق واغتيال لحقوق الضعفاء يجريها كبار رجال الدولة وأنصارهم ولايتكلم أبو الفضول بعد كل مالقى من عنت حتى يعطيه أمير المؤمنين منديل الأمان الذى يحميه من بطش أولى

الأمر فى بغداد . فلايكتفى أبو الفضول بهذا المنديل بل يطالب الخليفة بمنديل مشابه لكل فرد فى الرعيه ، فهذه عنده هى الوسيلة الوحيدة لرفع الظلم حين يقع بل ولدفعه قبلما يقع . فمنديل الأمان هو المقابل فى حواديت العصور الوسطى لحرية الرأى ولحق الشكوى فى المجتمعات الحديثة وفى كل لوحة من اللوحتين نرى العدل والرحمة يسودان بفضل ظهور الخليفة ويعيش الناس تماما كما فى الحواديت فى التبات والنبات وينجبون صبية وبنات ، إلا أبو الفضول الذى يخرج من كل مولد بلاحمص ، وحبه أنه نجا بجلده . وفى كل لوحة من اللوحتين نشاهد كافة ألاعيب الفارس أوكوميديا المواقف كما يسمونها أحيانا : نشاهد الناس يختبئون في الصناديق وخلف الأستار فى داخل الزكائب الخ ، ولكن الجميل فى فود فيل ألفريد فرج أن عمله لايضحكنا بهذه الألاعيب الآليه وحدها وإنما يضحكنا بالفكاهة الراقية المهذبه التى لايقدر عليها إلا القليلون .

المسرحية التى تنبأ بها توفيق الحكيم منذ ثلاثين سنة

حلاق بغداد ومكر النساء

رجاء النقاش

المتعة فى المسرح وسيلة رئيسية يستفيد منها الكاتب ليحمل إلى الجمهور ما يؤمن به من أفكار . وأى كاتب مسرحى يقدم أفكاره . فى جفاف وخشونة هو كاتب يعانى من عيب فنى .

منذ ثلاثين سنة تقريبا ظهر توفيق الحكيم فى حياتنا الأدبية وكان ظهوره – مفاجأة سارة تحمس لها كثير من الأدباء فى ذلك الوقت وعلى رأسهم الدكتور طه حسين الذى قال وهو يستقبل توفيق الحكيم : أن الحكيم يفتح بابا جديدا فى الأدب العربى هو باب الأدب المسرحى الذى لم يعرفه العرب من قبل في أى عصر من عصورهم .

ولم يختلف أحد مع هذا الرأى الذى قال به طه حسين ، إلا توفيق الحكيم ، نعم .. لقد اعترض توفيق الحكيم علي هذا الرأى وقال اننى لست أول من كتب للمسرح . وليس صحيحا أيضا أن العرب لم يعرفوا الأدب المسرحى .

وكتب توفيق الحكيم رسالة إلى طه حسين يقول فيها :

(... وبعد فقد كنت أقرأ الجاحظ منذ عامين فألقيت عنده كلاما كالحوار التمثيلى لم أر مثله فى الأغانى . وقد بدا لى أن أنقل هذا الحوار على شكل (منظر صغير) دون تغيير فى الألفاظ والمعانى ، إنما سمحت لنفسى ببعض الحذف وبعض الملاءمة بين وضع الحوار الأصلى والوضع المسرحى بغير أن أمس جوهر الموضوع ، حتى يبقى الفضل للجاحظ وللأدب العربى ، والحق أنه حوار يذكر بالفرد دى موسيه فى (كوميدياته وأمثاله) .. أن عناصر كل نوع من أنواع الأدب والفكر موجودة عند العرب .

لكنها مجرد عناصر . فلماذا لا نستخرج هـذه العناصر ونفصلها ونبوبها ؟ .. لماذا لا نضع مثلا كل حوار من هذا الطراز فى الشكل التمثيلى على قدر المستطاع ، ونجمعه على أنه نماذج تمثيلية من الأدب العربى ؟ إذا صح هذا فإن مجال العمل فى الأدب العربى القديم متسع) .

أنهى كلام توفيق الحكيم . وقد أرفق توفيق الحكيم بهذه الرسالة الصغيرة منظرا تمثيليا كاملا بعنوان (فراق) ، كله مستمد من الجاحظ بكلماته وألفاظة وحواره .

وهكذا تنبأ توفيق الحكيم منذ ظهوره على مسرح الحياة الأدبية ، بأنه سوف يأتى ذلك اليوم الذى نعود فيه إلى أدبنا القديم ، نستمد منه خامات خصبة للعمل المسرحى . فالمسرح ليس موجودا عند العرب بشكله الاصطلاحى المعروف ، ولكن (عناصره) موجودة ومتوافرة بكثرة .

وها هو ألفريد فرج ، الكاتب المسرحى الشاب ، يحقق نبوءة توفيق الحكيم بعد ثلاثين سنة .. فيعود إلي الأدب العربى القديم ، بل أنه يعود إلي الجاحظ على وجه التحديد ، ذلك الكاتب الممتاز الخصب الذى عرف أدبنا القديم . لقد قرأ ألفريد فرج كتابه (المحاسن والأضواء) ، واختار قصة من قصصه ، جاءت فى هذا الكتاب تحت عنوان (محاسن مكر النساء) ، وجعل من هذه القصة (خامة) من خامات مسرحيته حلاق بغداد .

وحلاق بغداد مسرحية من حكايتين ، الحكاية الأولى هى (يوسف وياسمينة وهى مستمدة من ألف ليلة وليلة) فى قصة بعنوان (مزين بغداد وما جرى له مع ابن التاجر من العجائب والغرائب والأهوال) .

ومسرحية حلاق بغداد جديرة بأن يؤرخ بها عصرا من عصور اليقظة فى المسرح المصرى . فلقد كان المسرح المصرى فى نهضته الجديدة بعيداً عن الالتفات إلى التراث العربى القديم . بعيداً عن الاستفادة من هذا التراث كل ذلك رغم دعوة توفيق الحكيم القديمة . رغم أن الحكيم نفسه قد حاول الاعتماد على التراث القديم ، وحاول أن يستمد منه (خامة) لبعض مسرحياته مثل شهر زاد .

إن تراثنا القديم خصب وعميق ، أنه منجم من الذهب يحتاج إلى قدر يسير من المغامرة لكي يملأ الدنيا بالفن الجميل . وعندما أقول التراث القديم فأنا أعنى بذلك ما كتبه الجاحظ وغيره من أدباء العرب ، وأعنى أيضا الأدب الشعبى بما فيه من قصص وحكايات ، وما فيه من نصوص ثمينة مثل (ألف ليلة وليلة) .

فالاتجاه إلى التراث القديم إتجاه مفيد ومثمر في حياتنا المسرحية كما كان مثمرا عند الغربيين . ومن حق ألفريد فرج أن نقول أنه أول من قام بهذا العمل من جيل الكتاب الشبان في المسرح .

ولقد استفاد ألفريد فرج من الروح المتوافرة فى ألف ليلة وفي كتاب الجاحظ، ففى القصة التى جاءت فى ألف ليلة، وفى القصة التى رواها الجاحظ هدف أساسى هو الوصول إلى التسلية والمتعة ، فألف ليلة تخلق جوا جميلا خياليا حالما، تدور فيه أحداثها المختلفة وقصصها المتنوعة. وقصة الجاحظ تبدأ بهذه السطور:

(ذكروا أن الحجاج بن يوسف أرق ذات ليلة فبعثت إلى ابن القرية فقال: أنى أرقت فحدثنى حديثا يقصر على طول ليلى وليكن من مكر النساء وفعالهن).

أى أن الهدف الأساسى من القصة هو التسلية والمتعة والقضاء على الأرق.

وقد حافظ ألفريد فرج على هذه (القيمة) محافظة كبيرة، فمسرحية حلاق بغداد فيها هذا (الجو المخدر الممتع) ... أنها تستطيع أن (تقصر طول الليل) كما يقول كتاب الجاحظ. ولا شك أن ألفريد أحسن الاختيار ففى الحكايتين عنصر فكاهى واضح جذاب، وهذا العنصر نفسه موجود فى أصل الحكايتين، وقد استغله ألفريد فرج أحسن استغلال وتوسع فيه وأضفى عليه الكثير من خصائصه المستقلة ككاتب مسرحى. وقد ساعد على توفير المتعة فى هاتين الحكايتين وجود عنصر (الحدوتة) بشكل واضح ملموس. أنه عنصر غنى سواء فى حكاية ألف ليلة، أو فى حكاية الجاحظ، وقد استغل ألفريد فرج هذا العنصر أيضًا أحسن الاستغلال.

والذين يحاربون توفير (المتعة) فى العمل المسرحى يخطئون. أن المتعة هدف رئيسى. أو قل بعبارة أخرى أنها وسيلة رئيسية يمكن أن يستفيد منها الكاتب ليحمل إلى الجمهور ما يؤمن به من أفكار وآراء. وأى كاتب مسرحى يقدم آراءه وأفكاره بجفاف وخشونة هو كاتب- ولا شك- يعانى من عيب فنى... مهما كانت آراؤه عميقة، ومهما كانت أفكاره رفيعة ورائعة. ولكن ألفريد فرج لو اقتصر على تقديم عمل ممتع

ظريف لما جاز لنا أن نقول عنه أكثر من أنه رجل من رجال التسلية والترفيه، وليس رجلا من رجال الفن المسرحي ولكن ألفريد فرج قد استغل الحكايتين استغلالا ممتازا ليقول بعض آرائه وأفكاره العصرية.

ففي الحكاية الأولى (يوسف وياسمينه)، نحس أن المؤلف يريد أن يقول أن النصر للحب، وأن الأقدار الخفية نفسها تقف وراء الحب، وتدمر ما أمامه من عقبات وسدود، وهذه الفكرة ليست أكثر من فكرة (شعرية)، ولايمكن أن تكون أكثر من ذلك في هذا الجو (الخرافي) الجميل. وربما كان هذا هو ما يبرر لنا أن نقبل - بدون ضيق - هذه المصادفات العديدة التي وقفت في طريق الحبيبين فحققت لهما النجاة والحياة. لهذه المصادفات هي القوى الفعالة في الحكايات الشعبية، أنها أحلام الناس، التي يتحقق فيها مالا يستطيعون تحقيقة في الواقع، وما يؤمنون - في نفس الوقت - بأن من الضروري تحقيقة.

فالحكاية الأولى إذن هي أغنية جميلة صادقة في الدفاع عن الحب، وهي في نفس الوقت دعوة إلي الحب، وكأن هذه الحكاية تقول لكل عاشقين ، أن العالم كله معكما ... ولو كانت القوى الظاهرة فيه ضدكما، فالقوى الخفية تقف معكما، وتساندكما، وتقودكما في النهاية إلى حياة فيها (تبات ونبات) و(صبيان وبنات) رغم كل المشاكل والعقبات.

وهذه الفكرة ليست موجودة في الحكاية الأصلية التي جاءت في ألف ليلة، فحكاية ألف ليلة هي مجرد كوميديا هدفها إثارة الضحك عن طريق شخصية الحلاق أو المزين كما تقول ألف ليلة. لقد تصرف ألفريد في القصة تصرفا فنيا خصبا. وأعطاها معناها الجديد الجميل.

وفي الحكاية الثانية نلمح فكرة عديدة يقدمها ألفريد فرج هي أن أعظم أحلام الناس هو الحكم (بالعدل)... أن العدل هو علمانية الناس، وهو شغلها الشاغل، وهو الأساس الذي يقوم عليه النظام الاجتماعي الإنساني السليم... ولن تجد شيئا من هذا الكلام بصورة مباشرة في حكاية زينة النساء.. وهي الحكاية الثانية من (حلاق بغداد)... ولكنك ستجد هذه المعاني متسللة بهدوء وخفة ورشاقة في المواقف المختلفة لهذه الحكاية.

لقد كان الهدف الأول للجاحظ هو الكشف عن (مكر النساء). فالمرأة ماكرة لأنها ضعيفة وعاجزة عن أخذ حقها بطريق مباشر طبيعى كما يفعل الرجل، لقد كانت هذه الفكرة هى الفكرة القديمة عن المرأة، وربما ما زال الكثيرون يحملونها فى رؤسهم حتى اليوم. ولكن ألفريد فرج لا تعنيه هذه الفكرة ولا تغريه.. فالذى يعنيه ككاتب عصرى مستنير، هو أن هذه الفتاة لها حق تريد أن تحصل عليه، لا لأنها ماكرة تعرف أصول الدهاء الأنثوى، ولكن لأنها صاحبة حق تحلم بالعدل والطريقة التى حصلت به (زينة) على حقها ليست طريقة عقلية منطقية، ولكنها تقوم أيضًا على المصادفة السعيدة مما يجعل فكرة الحكاية فكرة شعرية، تقوم عاطفة حب العدل والإيمان به.

وهكذا استطاع ألفريد فرج أن يقول بعض أفكاره وآرائه من خلال ذلك الشكل الجميل الذى استمده من ألف ليلة ومن الجاحظ . وهذا هو الجديد الذى جاء به ألفريد ... أن يستغل تلك الحكايات بما فيها من متعة وجمال وجو أسطورى ليقول شيئا يخاطب النفس والعقل ، فالناس يستمتعون وهم يشاهدون حلاق بغداد ، ولكنهم بعد المتعة يفكرون ويحللون أحلاما خصبة .

« حلاق بغداد »

و

« حلاق أشبيليه »

د / محمد مندور

قرأت في الصحف عما في مسرحية "حلاق بغداد" للأستاذ ألفريد فرج من مزح وجاذبية وجو شرقي أصيل وروح دعابة لطيفة تذكر بجو ألف ليلة وليلة أو شيطنة وعبقرية كاتب العرب الأكبر أبو عمرو بن بحر الجاحظ في المحاسن والأضداد. وخيل إلي أنني بذهابي لمشاهدتها في المسرح القومي سأقضي ليلة ترويح ممتع من ليالي رمضان على نحو ما أذهب أحيانا إلى حي الحسين ومباهجه الشعبية اللطيفة..

وبالفعل أخذت أول الأمر أتلقى مشاهد هذه المسرحية بهذه الروح وأوطد النفس على المتعة الخفيفة المرحة، في صحبة نخبة ممتازة من ممثلي الكوميديا في فرقتنا العزيزة أمثال الكوميدي الموهوب عبد المنعم إبراهيم والممثلة البارعة ملك الجمل وصحابهم النابهين – ولكنني لم ألبث أن رأيت عقلي يتحرك، وأحساساتي العميقة تطفو ومعرفتي العريقة بالأدب الدرامي العالمي تطن في رأسي وتمد الخيوط والوشائج حتى نسيت أو كدت ما كنت قد وطنت عليه النفس من أنني سأشهد حدوته أو حدوتتين تداعبان الحواس والخيال ولا شيء غير ذلك. وكلما أستمر العرض وانتقلنا من مشهد إلى آخر ازداد الشعور بالجدية سيطرة على نفسي حتى لم أعد أرى في هذه المسرحية خوارق فانتازيا أو مفاجآت فانتاستيك بل اتلقى مضمونا إنسانيا واقعيًا في صورة مرحة خفيفة، وروح تجمع بين الفكاهة الساخرة والأسى الشعري النافذ... وشيئا فشيئا أخذت كل هذه العناصر تتبلور في نفسي حول شخصية أبو الفضول حلاق بغداد الذي اكتملت في النهاية صورته أمام ناظري وأصبحت قادرة على أن تثبت للمقارنة مع نموذج بشري آخر خلقه من قبل الكاتب الفرنسي الكبير بورماشيه وهو فيجارو.

وإذا كانت صورة حلاق بغداد لم يتمها ألفريد فرج إلا فى مسرحيتين صغيرتين عرضتهما فرقتنا القومية فى ليلة واحدة - فإن صورة حلاق أشبيليه لم تكتمل عند بومارشيه إلا فى ثلاث مسرحيات طويلة تستغرق كل منها ليلة كاملة وهى الثلاثية الشهيرة المكونة من:


١- حلاق أشبيليه.

٢- زواج فيجارو.

٣- الأم الآثمة.

وإذا كان فيجارو قد عمل فى ثلاثية بومارشيه حلاقا أول الأمر ثم خادما بعد ذلك، فضلا عن المهن العديدة التى زاولها من قبل وخبر من خلالها الحياة وذاق مرها، وخرج منها بشحنة ثورية عاتية هى الشحنة التى تبلورت فى نفس المواطن الفرنسى الذى قام بثورة سنة ١٧٨٩ الكبرى حتى رأينا فيجارو هذا يفزع السلطات الملكية الارستقراطية الحاكمة عندما أنبثق من عقل خالقه بومارشيه قبل اشتعال الثورة الفرنسية بخمس سنوات فقط - مما دفع الملك لويس السادس عشر إلى الأمر بايقاف تمثيل مسرحية "زواج فيجارو" والقبض على مؤلفها والقائه فى سجن الباستيل حيث مكث أربعة أيام ثم أفرجت عنه السلطات الباغية تحت ضغط الشعب الثائر وزمجرته - فإن أبو الفضول حلاق بغداد الشعبى المنبت كفيجارو سواء بسواء قد قاوم الظلم والطغيان فى ثنائية ألفريد فرج وانتصر للمستضعفين فى الأرض أو الملاحقين لخروجهم على الحواجز العاتية التى كانت تفرضها القيود الاجتماعية البالية حتى سحبت منه تلك السلطات الباغية رخصة الحلاقة كأعنف جزاء يمكن أن يعاقب به مواطن بل مجرد إنسان وهو حرمانه من حق العمل، بل وسحبت بعد ذلك من أبو الفضول حلاق بغداد رخصة العمل كحمال بعد أن اضطر إلى مزاولة هذا العمل الشاق رغم تخصصه فى مهنة الحلاقة، مما اضطره فى النهاية إلى أن يحاول الحصول على لقمة العيش عن طريق التسول على نحو ما حدث لفيجارو تماما عندما تنقل بين تلك القائمة الطويلة من المهن حتى انتهى إلى العمل خادما فى قصر الكونت المافيفا على نحو ما أخبرنا هو نفسه فى مونولوجه الشهير الذى لا يزال يعتبر حتى اليوم من أهم وثائق الثورة الفرنسية الكبرى .

وكذلك الأمر فى أبو الفضول حلاق بغداد، فهو ابن ثورة ١٩٥٢ العظيمة، وسيحتفظ به التاريخ نموذجا بشريا رائعا لابن هذه الثورة الذى قد يساوره الشك أحيانا فى أنه مخطئ لحشر نفسه فيما لا يعنيه مباشرة من شئون مواطنيه وبخاصة المستضعفون المستذلون منهم، حتى ليخيل إليه أنه فضولى يلقى ما يستحق من جزاء ولكنه مع ذلك لايدع سبيلا لهذا الشك والبلبلة على أرادته وضميره الاجتماعى الأخلاقى. فبالرغم من أن حلاق بغداد قد أفصح غير مرة عن هذه الشكوك بلسانه – فإننا لم نره قط يتردد لحظة واحدة فى مواصلة العمل لانتصار حق يوسف وياسمينة فى الحب والحياة، دون يأس أو محاولة للانتحار، ثم مغامرته الأخرى من أجل الانتصاف للأرملة البائسة الجميلة زين النساء من الغربان التى تريد أن تنقض عليها بعد وفاة زوجها وأن تحرمها مما خلفه لها من مال مستخدمين فى ذلك جاه المنصب أو سطوة المال، فتهز أبو الفضول نخوة النفس وكرامة الخلق لينهض بعبء الدفاع عن هذه المرأة فى تلقائية تكاد تشبه المصادفة البحتة، وكأن هذا الثائر العظيم على الظلم والاستغلال والحقارة الاجتماعية لا يعى ما يفعل بل يلهو بروح خفيفة مرحة متفائلة لا تنضح فيها روح الشك أو البلبلة التى تجرى أحيانا على لسانه ولكنها لا تنفذ قط إلى إرادته وضميره، وهذه قمة الفن الانسانى الرفيع التى استطاع أن يحتفظ بها لهذه المسرحية العظيمة مخرجنا الشاب الجديد المثقف فاروق الدمرداش والنخبة الممتازة من ممثلينا الذين قدموها إلينا واستحق كل منهم على حسن أدائه قبلة حارة وان كان بطل المسرحية الممثل البارع الممتاز عبد المنعم إبراهيم يستحق بجدارة على الأقل – قبلتين أو ثلاثا ..



هاملت فى الأزهر الشريف

رجاء النقاش

كان كفاح المصريين ضد الحملة الفرنسية كفاحا رائعا مليئا بالصفحات المشرفة . مليئا بالضحايا والشهداء ، وكان مركز قيادة الكفاح المصرى فى هذه المرحلة هو الأزهر . منه تخرج التعليمات ، وفى أروقته المختلفة تولد التنظيمات السرية ، ومن بين أستاذته وطلابه يخرج الفدائيون ويخرج المفكرون الثوريون .

لقد كانت هذه المرحلة بالذات من أخصب المراحل التى اشترك فيها المثقفون - أبناء الأزهر - مع الشعب ، وامتزجوا به ، وتقدموا صفوفه ، ووضعوا أنفسهم في قلب الخطر . كانت مئذنة الأزهر هى أعلى منابر الثورة ، وكما قال أحد المؤرخين الأجانب ، كانت الدعوة إلى الثورة تختلط علنا بآذان المؤذنين ، فيدعون إلى الله وإلى الثورة على المآذن ، صباح مساء . فيبلغ تهييج النفوس أشده ، حتى لتكفى حادثة واحدة لتضرم بركان الهياج القومى" .. وعندما قامت ثورة القاهرة الأولى ضد الفرنسيين . حاول الفرنسيون أن يخمدوا هذه الثورة فاتجهوا إلى الأزهر ، وكتب الجبرتى عن هذه الحادثة كلامه المشهور" .. ضربوا بالمدافع والنبال على البوابات والحارات ، وتعمدوا بالخصوص الجامع الأزهر ، وحرروا عليه المدافع والقنبر "القنابل" ، فلما سقط عليهم ذلك ورأوه ، ولك يكونوا فى عمرهم قد عاينوه ، نادوا ياسلام .. من هذه الآلام .. ياخفى الالطاف ، نجنا مما نخاف .

وهذه صورة لموقف الأزهر خلال الكفاح ضد الفرنسيين ، وقد كتب نابليون فى مذكراته أن الثورة المصرية ضد الفرنسيين كانت خاضعة لتنظيم سرى له خلايا واسعة يقوده أحد علماء الأزهر المعروفين وهو الشيخ السادات .

وفى قلب هذه الفترة الخصبة الفنية عاش كاتبنا المسرحى "ألفريد فرج" طويلا ، ثم اختار شخصية "سليمان الحلبى" لتكون موضوعا لمسرحيته الجديدة .

وقد اختار ألفريد فرج شخصية سليمان الحلبى ، ليلقى من خلالها ضوءا كاشفا على أعماق هذه المرحلة من تاريخ مصر ، وقد ساعده على ذلك أن المعلومات التاريخية الدقيقة عن سليمان الحلبى غير متوفرة ، وقلة المادة التاريخية مصدر قوة للكاتب الفنان ، فهو فى هذه الحالة يستطيع أن يتخيل ، وأن ينسج خيوطا لهذه الشخصية بصورة لاتعوقها الوقائع التاريخية الكثيرة .. ولا تصادرها أو تقضى عليها . على أن ألفريد فرج لم يستفد من قلة المادة التاريخية ليكون الأمر أمامه سهلا ميسورا لايعترض عليه أحد من علماء التاريخ أودارسيه .. كلا .. لقد استفاد ألفريد من "قلة" الاحداث التاريخية المتصلة بشخصية سليمان الحلبى فائدة أعمق تتناسب مع فنان موهوب أصيل .. لقد جعل ألفريد فرج من سليمان الحلبى شخصية ، لاتفسر نفسها فقط ، وإنما تفسر عصرا بأكمله ، وتلقى ضوءا رائعا على هموم هذا العصر ومشاكله الإنسانية المختلفة .

وبذلك خرج ألفريد فرج من الإطار الشخصى المحدود لسليمان الحلبى إلى إطار واسع رحب يعطينا صورة واضحة لحركة شعبية عظيمة ، هى حركة الشعب المصرى ضد طغيان الفرنسيين !

وما أكثر صور المأساة التى عاشها المصريون فى ظل الحملة الفرنسية وما أكثر ماتكشفه مسرحية سليمان الحلبى من هذه الصور .

هناك الغرامات الضخمة التى فرضها الفرنسيون على الشعب "على جميع أهالى القاهرة من أصحاب الحرف والتجار وأهل الغورية وخان الخليلى والصاغة والنحاسين والدلالين والقبانية والقضاة والحواة والمفذلكين والقرداتية والشعراء وبياعى التمباك والدخان والشوائين والجزارين والمزينيين .. أن يدفعوا متضامنين غرامة قدرها عشرة ملايين وأربعمائة وعشرين ألف فرنك" .

وألوان أخرى قاسية من الغرامات فرضها الفرنسيون على الجماعات والأفراد ! .

هناك اعتقال زعماء الشعب ومثقفية كما حدث للشيخ السادات .. حيث اعتقل طويلا وصودرت ممتلكاته وعومل أقسى معاملة هو وزوجته وأولاده !

وهناك اضطراب الأمن فى البلاد وشيوع السرقة والنهب في ظل إستعمار أجنبى لا تهمه مصلحة البلاد بقدر ماتهمه مصلحته الخاصة .

هذه كلها صور تكشفها لنا مسرحية سليمان الحلبى بعمق ووضوح .. إلى جانب ماتؤكده من أن القيادة الثورية للشعب كانت فى يد الأزهريين وفى أروقة الأزهر .

على أن ألفريد فرج لو وقف عند هذه الحدود التى يكشف فيها بوضوح كامل عن بعض جوانب الصورة التاريخية لعصر الحملة الفرنسية .. لو وقف ألفريد عند هذه الحدود لكان عمله الفنى عملا عاديا ، وكانت قيمته التاريخية تصبح أكثر وأرقى من قيمته الفنية !

ولكن ألفريد استطاع أن يخرج من هذه الجزئيات كلها برسم شخصية رائعة هى شخصية سليمان الحلبى ، فهذه الشخصية كما رسمها ألفريد تعتبر من أرقى وأعمق الشخصيات التى ظهرت على المسرح المصرى منذ يعقوب صنوع إلى اليوم !

إن شخصية سليمان الحلبى إلى جانب دلالتها التاريخية تقدم لنا شيئا آخر هو ذلك الصراع الإنسانى العميق الذى يدور بداخلها .. فسليمان الحلبى هو "المثقف" الذى تعود على أن يعيش حياة الفكر ، والنظر ، والتأمل ، والأحلام . ولكنه يصطدم فجأة فى لحظة حاسمة بضرورة الانتقال من الفكر إلى الفعل .. إلى الدخول فى قلب الحياة العملية .. إلى اتخاذ موقف تترتب عليه نتائج خطيرة .

ويدور الصراع عادة فى النفس : هل يكتفى "المثقف" هنا بالحلم والتفكير ويبتعد عن العمل ؟ أم يترك الحلم أو التفكير إلى العمل المباشر الحاسم ؟ .

ولنقف أمام هذا التشابه بين هاملت وسليمان الحلبى . فسوف يوضح لنا هذا التشابه كثيرا من جوانب شخصية سليمان الحلبى بالذات فهو على العكس التقاء أصيل بين شخصيتين ناضجتين ، كل منهما يصل إلى نفس الأسئلة والمشاكل والهموم ولكن من طريق مختلف كل الاختلاف .

لقد كان هاملت هو الآخر مثقفا عميق النظر فى شئون الحياة .. وهو يقرأ الفلسفة والشعر وكتب الدين ، ويحب الموسيقى والتمثيل ، وكان يحاول من خلال هذه الفنون والثقافات كلها أن يصل إلى تفسير مقنع للحياة !

وكان هاملت حالما "رومانسيا" .. أى أنه لم يكن يحب أنصاف الحلول التى يقبلها الواقعيون الهادئون الذين تعودوا أن ينحنوا لسطوة الحياة الواقعية ، ولذلك تمزقت نفس هاملت فى البحث عن الصورة المثالية "للإنسان" و "للعدل" ولكل قيمة من القيم تعز على الضمير النبيل والوجدان الحساس :

وكان هاملت مترددا بين الفكر والعمل ، أنه يرى بعقله أن العدالة تقتضيه أن ينتقم من أجل أبيه "الذى قتله عمه" وذلك بالقضاء على القاتل . ولكن "القتل" نوع من الفعل العنيف القاسى ، الذى لايقبل عليه شاب مثقف حالم مثل هاملت بسهولة !

وكان هاملت يعيش فى رؤيا عنيفة تتلبسه وتناديه وتلح عليه إلحاحا قاسيا بلا حدود .

هذه الرؤيا تتجسد دائما فى شبح أبيه .. الذى يظهر له بين الحين والحين ليناديه بأن يأخذ بثأره ، ويحقق العدل ويمكنه من السيادة والانتصار !

وقد اندفع هاملت من خلال هذا كله .. إلى التفكير فى الموت والحياة والإنسان ، وانساق إلى تأملات رائعة فى هذه القضايا الكبيرة .. وكان هاملت صاحب هذه العبارة المشهورة التى يقول فيها : الحياة أو الموت هذه هى المشكلة .

ذلك لأن هذا الشاب الصغير المثقف الحساس وجد نفسه يفكر فى أعقد المشاكل ويحمل أكبر المسئوليات .. لقد كان فى سن اللهو والسعادة .. ومع ذلك فلم يكن يفكر فى لهو أوسعادة .. وإنما كان يفكر فى أشياء أخرى قادته إلى الوقوف وجها لوجه أمام مشكلة الإنسان الكبرى الحياة والموت !

هذا هو هاملت .. فمن هو سليمان الحلبى ؟

سليمان الحلبى ليس أميرا مثل هاملت ، بل هو فتى عربى عادى فقير من أبناء الشعب ، وهذه الصفة هى التى حددت له طريقه الذى يختلف عن طريق هاملت .

فقد اندفع هاملت إلى التفكير في المشاكل الفلسفية مثل "الحياة والموت والطبيعة وما وراء الطبيعة" .

أما سليمان الحلبى فهو يفكر بنفس العمق والأصالة ، ولكن فى مشاكل الإنسان المباشرة "فى الفقر والغنى ، فى العدل والظلم" . ولذلك فقد وصل فى لحظة رائعة من لحظات المسرحية إلى أن يقول "العدل أو الظلم هذه هى المشكلة" .. هذه العبارة معارضة ومناقضة ورد صريح على كلمات هاملت المشهورة "الحياة أو الموت هذه هى المشكلة " .

وهكذا كانت معاناة سليمان الحلبى لمشكلة الفقر ، ولمشكلة الظلم بكل معانيه ، وكانت مخالطته لفقراء الناس ، وارتباطه بهم سببا أساسيا فى انتهائه إلى هذه النتيجة .. أو علي الأصح إلي هذه الصرخة الرائعة العالية .. أو إلى هذا الجواب الجديد على السؤال الكبير الذى أعترض هاملت فى يوم من الأيام .. ووجد أن جوابه الوحيد هو "الحياة أو الموت .. هذه هى المشكلة" .. ذلك لأن هاملت لم يعرف الجوع ولا الفقر .. لم يعرف الظلم على المستوى الاجتماعى الذى يمس طعام الإنسان وسكنه وأسرته وأولاده !

وسليمان الحلبى ، مثل هاملت ، فتى مثقف ، قضى ثلاث سنوات في الأزهر ثم عاد إلي حلب ، ورجع مرة أخرى إلى الأزهر ليعيش فيه ثلاثين يوما . قبل أن يقدم على اغتيال "كليبر"!

ومن الواضح أن سليمان الحلبى قد عاش نفس الصراع الذى عاشه هاملت .

لقد عانى من " التردد "بين" الفكر والعمل" . هل يكتفى بالتفكير والتأمل وحل المشاكل التى تواجهه فى عقله وخياله ؟ أم عليه أن يخوض ميدان العمل ، ويتصرف ، ولا يكتفى بالتأمل والتفكير . هل على المفكر أن يحمل خنجرا ويقتل ؟ أم تكفيه كتبه ودراساته ونضج عقله ؟ .. لقد تردد سليمان الحلبى كثيرا هنا ، وشعر بالغم والحزن الطويل ، ذلك لأن سلسلة طويلة من التجارب اليومية الصغيرة ، أقنعته أن الواقع الذى يعيش فيه ، هو واقع مختل ملئ بالظلم والتعاسة ، وأن هذا كله يحتاج إلى تعديل جوهرى .. أنه يحتاج إلى عمل ضخم كبير مثل قتل كليبر قائد الفرنسيين ، والممثل الأكبر "للظلم" و " الاختلال" فى القيم والموازين .

حقا كيف تحمل اليد التى تعودت على حمل الكتب ، والوضوء ، والصلاة .. كيف تحمل هذه اليد النظيفة خنجرا وتطعن به صدر إنسان .. مهما كانت هذه الطعنات عدلا وحقا وإيمانا بكرامة الحياة والإنسان ؟ .. لقد ظل التردد القاسى مسيطرا على نفس سليمان الحلبى طويلا ، وأورثه هذا التردد حزنا عميقا لاحد له ، حتى لقد قال عنه البعض أنه "مجنون" .. وهذا هو تماما ماحدث لهاملت ، لقد قالوا عنه .. من كثرة تفكيره وتأمله وحزنه ، إنه مجنون .. وما كان هاملت ولا سليمان الحلبى من المجانين ولكنها أزمة الفتى المثقف .. الذى تعود على الفكر ، ولم يتعود على الواقع .. تعود على أن يتأمل ، ولم يتعود على أن يعمل .. أزمة الفتى المثقف عندما يجد نفسه فجأة مدعوا للقيام بعمل خطير مثل قتل إنسان آخر .. وهذا العمل لافرار منه لإقرار العدل ، وللاستجابة لدعوة الضمير الذى يلح بطريقة لايمكن السيطرة عليها !

وسليمان الحلبى ، مثل هاملت ، أيضا حالم "رومانسى" لايؤمن بأنصاف الحلول ، لابد أن يكون كل شئ عنده كاملا شديد الأنسجام والتناسق .. وهذا الطراز من الناس ، يأخذ كل شىء دائما بتطرف .. أنه يحب بتطرف ، ويحزن بتطرف ، ويفكر بتطرف ، ثم يتصرف أيضا بتطرف !

وأخيرا ، فإن سليمان الحلبى مثل هاملت يعيش فى ظل رؤيا كبيرة .. فقد كانت أمنية أبيه وأمه أن يرياه قاضيا ... أن يذهب إلى الأزهر ، ويعود إلى حلب ليحكم بين الناس بالعدل . وهذه هى "الرؤيا" التى سيطرت على سليمان الحلبى وتمكنت منه ، كما سيطرت الأشباح على هاملت وتمكنت منه .. كانت رؤيا سليمان المتحكمة فيه ، هى أن يعمل على تحقيق العدل ، وكان القضاء عنده شيئا أعمق وأوسع من المنصب والقانون .. كان إحساسا شعريا غامرا بالعدل .. ومن هنا امتلأ غما وحزنا عندما رأى القاهرة فى ظل الفرنسيين يسيطروا عليها الدمار والانحلال .

وبمعنى آخر فقد رأى الظلم سائدا بقوة السلاح .. وكانت رؤياه تحتم عليه أن يفعل شيئا من أجل العدل .. ذلك لأن الحياة الخالية من العدل لايمكن أن يحتملها هذا الوجدان النبيل العظيم !

هذه هى شخصية سليمان الحلبى .. وهذه هى طبيعته . ومن هنا تطور سليمان الحلبى لحظة بعد لحظة إلى إتخاذ هذا القرار الخطير وهو قتل كليبر : رأس الفرنسيين .. ومصدر الظلم السائد فى الحياة !

وهكذا التقت إرادة العمل أخيراً عند سليمان الحلبى بالتأمل والتفكير فى موقف واحد هو أن يحمل الخنجر ويضرب به صدر كليبر .. وهو يجد فى ذلك إعلانا أكيدا بأن الظلم لايمكن أن يستمر على هذه الصورة البشعة التى فرضها الفرنسيون على مصر !

وبعد قتل كليبر .. لم يهرب سليمان .. بل ظل جالسا تحت شجرة قريبه من مكان الحادث حتى استطاعوا بعد ساعة أن يمسكوا به وبدون مجهود من الفرنسيين أعترف بأنه هو القاتل .

ولماذا لايعترف .. وهو الذى يمثل فى وجدانه وضميره الحق والعدل والثورة على الظلم ؟ .. لعله ساعتها كان خائفا من الموت ، ولكنه ولا شك كان متيقنا من صواب قراره ومن صواب العمل الذى قام به .. لقد فعل ذلك من أجل إيمانه بالعدل .

وعندما سأله الفرنسيون بقصد توجيه التهمه إلى الأتراك "هل قابلت الصدر الأعظم ، قبل حضورك إلى مصر .. فأجاب أنه ابن عرب ، ومثله لايعرف ولا يقابل وزراء عثمانيين " .. أى أنه من وحى ضميره .. ومن وحى إيمانه الخاص .. ومن وحى رؤاه الصادقة الأصيلة تقدم إلى العمل ، واختار الطريق الذى يرضيه ، ويحقق له راحة نفسه العالية ، ويحقق فوق هذا كله التوازن بين تأملاته وأحلامه وأفكاره النظرية وبين العالم الواقعى الذى يعيش فيه .

هذا هو سليمان الحلبى ، النسخة العربية الأصيلة من هاملت ، كما رسمه ألفريد فرج فى مسرحيته الجديدة الممتازة !

والتشابه بين هاملت وسليمان الحلبى ليس مقصورا على الصفات والملامح ، بل هناك أيضا تشابه واضح فى بعض المواقف المسرحية .

مثلا : نجد موقف صانع الأقنعة مع سليمان الحلبى ، شبيها إلى حد بعيد بموقف حفار القبور وجماجمه مع هاملت .. سليمان الحلبى وهاملت معا يقفان فى موقف من يتأمل الحياة ويناقش مشاكل الإنسان وهمومه مع حفار القبور وصانع الأقنعة على السواء .. والجماجم فى هاملت هى رمز لنماذج مختلفة من الناس ، كذلك فإن الأقنعة فى سليمان الحلبى هى رمز لنماذج مختلفة من الناس !

هناك أيضا المنولوجات الكثيرة التى يعبر فيها سليمان الحلبى عن حزنه وهمه وقلقه .. والتى يحاول فيها أصدقاؤه من الأزهريين أن يخففوا عنه همه ، كما كان أصدقاء هاملت يحاولون تخفيف أحزانه .. ويفشل أصدقاء سليمان فى حل معضلته كما يفشل أصدقاء هاملت أيضا !

والفتاة "أوفيليا" التى أحبها هاملت تصاب بالجنون وتنتحر نتيجة مأساتها الخاصة .. أما البنت التى يحمل إليها سليمان الحلبى ميلاً عاطفيا غامضا فإنها هى أيضا مضطربة التفكير ، ولكنها تنتهى بعد صدمتها إلي الانحلال والارتباط النهائى بنزوات الفرنسيين ومتعتهم الحسية . وهذا المصير يعتبر ولا شك نوعا من الانتحار ، وأن كان فى صورة أخرى غير الصورة الفعلية المباشرة ، هذه هى الجزئيات الكثيرة المتشابهة بين هاملت وسليمان الحلبى !

ولكن التركيب الفنى العام يبعد سليمان الحلبى عن الذوبان فى هاملت . ويجعل من مسرحية سليمان الحلبى مسرحية لها شخصيتها واستقلالها الخاص وطعمها المتميز البعيد عن الذوبان فى أى عمل آخر .

لقد استطاع ألفريد فرج أن يغوص فى تاريخنا ويستخرج هذا العمل الفنى الممتاز الذى يدور حول سليمان الحلبى !

استطاع ألفريد فرج أن يقدم شخصية مرسومة مدروسة بمنتهى العناية والدقة والفهم المسرحى العميق والتطور الواعى .. لقد تكونت شخصية سليمان الحلبى أمامنا خطوة خطوة .. حتى إذا جاءت لحظة الفعل العظيم وهى لحظة قتل كليبر لم يكن أمامنا شىء غريب أو شاذ .. كان التصرف مقنعا سليما .. ثم الاعداد له بدقة فنية وعناية لاحد لها !

وإذا كانت عندنا مدارس مسرحية مختلفة ، حيث يتفوق البعض فى الحوار ، ويتفوق البعض فى عرض المشاكل الاجتماعية أو الإنسانية على المسرح ، فأن ألفريد فرج يستطيع أن يحتل مكانة فى حياتنا المسرحية كأفضل من استطاع أن يرسم "الشخصية" المسرحية ، أن هذه الموهبة المتألقة تبدو فى أروع صورها فى مسرحية سليمان الحلبى ، وفى شخصية سليمان الحلبى بالذات .. سوف تعيش هذه الشخصية المسرحية كما رسمها ألفريد فرج طويلا .. ، سوف تجد التفسيرات متعددة حية نابضة بالصدق والعمق .

هذه الفضيلة الفنية الكبرى التى تتميز بها "سليمان الحلبى" تقف إلى جانبها ميزات تساندها وتدفع بالمسرحية إلى درجة عالية من الأصالة والفن . هناك مثلا : الحوار . أن حوار المسرحية من أجمل ماتردد داخل مسارحنا على الإطلاق . أنه حوار جميل فيه إيقاع جليل يتفق مع روح التاريخ ، وهو حوار ملئ بالمعانى والظلال الساحرة الرائعة ، ولا يهبط هذا الحوار أبدا ، حتى على ألسنة المنادين والشخصيات الثانوية وحتى على ألسنة اللصوص وقطاع الطرق !

والمسرحية أيضا مليئة بالمنولوجات أو الحديث الذى يلقيه فرد واحد وهى مونولوجات أشبه بالقصائد الصغيرة البديعة التى تنتشر بين صفحات المسرحية .

ولنأخذ مثالا من هذا الحوار المركز الجميل العميق . يقول ألفريد فرج مونولوج على لسان الكورس عندما طرق "سليمان الحلبى" باب شيخه الشرقاوى : "سليمان الحلبى .. اسم ليست له رنة مميزة بعد . قال الشيخ الشرقاوى : من ؟ واحتشدت فى مخيلته ذكريات سنين خلت ، خالط فيها شباب العرب من كل صنف ، ولقنهم فضائل العلم . فأعادوا عليه : سليمان الحلبى . قال : من ؟ يستغيث بفطنته أن تهديه لسبب هذه الزيارة العجيبة المفاجئة ، فيتهيأ لها بما يناسبها من التحفظ أو الترحاب . ولكن فطنته لم تسعفه ، فردد وهو ذاهل عن خدمه : من ؟ وأعادوا عليه : سليمان الحلبى . سليمان الحلبى . سليمان الحلبى . مامعناه ؟ ليس له رنين تعرفه . لا رنين الذهب الإبريز ولا رنين الفضة الصافية ، ولا البرونز المدوى ، ولا الصفيح الجعجاع . ذلك أنه عملة جديدة لم يخبر رنتها شحاذ أولص أو شبندر تجار ، شاعر أو مفذلك ، مستعمر تائه ، أوعبد ذليل . رنين سيدهش العقول فيما بعد ويطيش الصواب .

لقد استطاع "ألفريد" فى نهاية الأمر أن يقدم عملاً فى غاية النقاء والصفاء ، أنه معارضة فنية ذكية لمسرحية هاملت ، فبينما يقدم لنا هاملت مثالا رائعا لما يمكن أن نسميه بالقلق الوجودى الممتزج ببعض العناصر الثورية ، يقدم لنا سليمان الحلبى قلق المثقف الثورى الواقعى الذى يمتزج ببعض العناصر الوجودية الأصيلة ، فالقلق عند هاملت ، بينما الثورة عند سليمان الحلبى هى الأساس ، وفى سليمان الحلبى يلتقى الجهد بالموهبة التقاء كبيرا ، فهى مسرحية "مصنوعة" بأناقة وثقافة ومعرفة كاملة بالمرحلة التى تتحدث عنها هذه المسرحية ، ومن ناحية أخرى فإن لمسات الموهبة المتألقة

تملأ صفحات المسرحية . فلم يعتمد المؤلف على الجهد وحده ، ولا على الموهبة وحدها ، وإنما استطاع أن يخلق زواجا كاملا بينهما كذلك استطاع "ألفريد" أن يفتح الطريق أمام مسرحنا لكى يمد يده إلي التاريخ . وتاريخنا علي وجه الخصوص . ففى هذا التاريخ كثير من التجارب الإنسانية التى تقول الكثير لكل عنصر ولكل جيل .. لو وجدت من يحمل بها ويفهمها ويغوص فى أعماقها وينصت إليها إنصاتا حقيقيا واعياً .

ولا آخذ على هذه المسرحية فى النهاية سوى أن "الإيقاع" العاطفى فى هذه المسرحية ضعيف .. وما كان أجدر مسرحية بهذه القيمة ، وهذا الشمول ، أن تسمح بمكان أوسع للعاطفة الإنسانية . لقد كانت النغمة العاطفية خافتة ، محدودة ، لاتكاد تحس أو تسمع ، ولعل ذلك راجع إلي حذر "ألفريد فرج" الشديد ، من إبراز دور العاطفة ، فى حياة مثقف ثورى أزهرى يحارب تحت لواء الدين ، لقد كانت المأساة العاطفية فى مسرحية هاملت ، عاملا من العوامل المساعدة على إعطاء الغنى الإنسانى الكبير للمسرحية ، ولا شك أن شكسبير لم يقع فى نفس "الحرج" الذى وقع فيه ألفريد فرج .

حيث كانت البيئة التى يتحدث عنها شكسبير بعيدة عن التحفظ ، وبعيدة عن (المحظورات) العاطفية . ولكن بيئة (سليمان الحلبى) بيئة متحفظة ، لاتسمح بالتحرر العاطفى الكامل . ومن هنا عجز "ألفريد فرج" عن الانطلاق والحركة . ولكننى مع ذلك كنت أتمنى أن يجد الفنان علاجا لهذا الموضوع .. كان لابد أن يكون اللحن العاطفى أكثر وضوحا فى هذه الملحمة الفنية الرائعة .. لقد كان هذا اللحن بالذات خافتا محدودا ، لايكاد يصل صوته إلى القلب !

كذلك تبدو كثرة المشاهد فى المسرحية سببا من أسباب تمزيقها نسبيا إلى جزئيات كثيرة مختلفة .. ولقد كنت أتصور أن بامكان الفنان أن يلجأ إلى مزيد من التوحيد والادماج بين المشاهد ، حتى يقضى على الحركة اللاهثة لمشاهد المسرحية .. هذه الحركة التى كانت تحرم المشاهدين أحيانا من التأنى فى فهم الموقف وتذوقه !

على أن هذه الملاحظات لاتمنع فى النهاية من أن أقول بلا تردد أن هذه المسرحية تعتبر واحدة من أرقى وأنضج المسرحيات التى عرفها مسرحنا القديم والجديد على السواء ، وإنها بالنسبة لألفريد فرج بالذات تعتبر (عشر خطوات إلى الأمام) لاخطوة واحدة .

سليمان الحلبي
على مسرح التاريخ

محمود أمين العالم

هل هو مؤرخ ، أو مفكر أو فنان .. أو هو هؤلاء جميعا ، هذا هو ألفريد فرج فى مسرحياته جميعا ، إنه سؤال يلح على اللسان لسانه ولساننا ، ويدور به ألفريد عبر التاريخ ، عبر الشخصيات ، عبر أعماله الدرامية : أريد أن أعرف ! نجده فى مسرحية سقوط فرعون التى قدمها منذ عشر سنوات ، وفى مسرحية حلاق بغداد التى قدمها فى العام الماضى ، وفى مسرحية سليمان الحلبى التى افتتح بها المسرح القومى موسمه هذا العام : أن أعرف ، أن أعرف !

فى مصر الفرعونية كانت معرفة اخناتون دينا ، وكانت مأساة وكانت بطولة ، وفى بغداد عصر هارون الرشيد كانت المعرفة مغامرة خيرة وفى مصر القرن التاسع عشر كانت المعرفة فعلا من أجل العدالة والكرامة والحرية .

على أننا فى هذه المسرحيات الثلاث ، وخاصة الأولى والثالثة - نحس بأنف ألفريد فرج مشرئبة تتشمم التاريخ بعمق ونشوة ، ثم تعود فتعبر عنه فى صياغة جديدة ، تفسر أسراره فيه عتاقة التاريخ وحضوره الدائم ، وفيه إرادة المفكر الواعى ، وإبداع الفنان الخلاق .

ولعل مسرحية سليمان الحلبى هى أنضج أعماله تعبيراً عن هذا كله .

وهى فى الحقيقة عمل من أعمال التاريخ ، ليس فحسب لأنها تعرض للتاريخ بالتفسير والتأويل ، بل لما تتخذه من مكانة عالية فى تاريخ أدبنا المسرحى ، ما أكثر ما ستتعرض له من تفسير وتأويل .

ان أهم ما فى هذه المسرحية ، إنها محاولة جادة واعية رصينة - لا أعرف هل سبقتها محاولات أخرى أو لم تسبقها - لبناء شخصية تراجيدية أصلية على المسرح العربى مستمدة من تراثنا الفكرى والاجتماعى والتاريخى معاً .

هذا هو جوهر المسرحية .

فقد تعرضت المسرحية لمصر فى بداية القرن التاسع عشر بكل ما يحتدم به من صراع حاد بين المصريين والمحتلين الفرنسيين ، بكل ما يؤخر به من قيم وأوضاع وأفكار ، وقد تقدم المسرحية لوحات ونماذج وشخصيات من التاريخ ليس فيها من الفن غير إطارها الخارجى ، وقد تقدم إيقاعًا لروح ذلك العصر ، ولكنها برغم هذا كله سيظل موضوعها الجوهرى هو هذه الشخصية الفريدة التى صقلها وصاغها ألفريد فرج فى ثياب سليمان الحلبى .

هل هى شخصية سليمان الحلبى الحقيقية ، هل هى تفسير خاص لها ، هل الشخصية قادرة على تفسير الأحداث التاريخية التى تحققت وتتحقق بها ومن حولها ؟!

ليس هذا هو المهم فى هذه المسرحية ! فالمهم هو صياغة شخصية جديدة على المسرح باسم سليمان الحلبى ، فمن هو سليمان الحلبى ؟

التاريخ يقول لنا إنه شاب من حلب جاء إلى الأزهر فى طلب العلم ، فقضى فيه ثلاث سنوات ، ثم عاد إلى حلب ، على إنه مالبث أن رجع إلى الأزهر ثانية هذه المرة لم يأت لطلب العلم وإنما لطلب العدالة ! خلال شهر من رجوعه إلى القاهرة تمكن من قتل كليبر قائد جيش الشرق الفرنسى ، لقد رجع سليمان الحلبى إلى القاهرة إذن وهو مبيت النية على ذلك ، هل هذا يكفى لمعرفة حقيقة سليمان الحلبى ؟ لا .. بالطبع ، وهكذا بدأ ألفريد فرج رحلته ، راح يبحث فى التاريخ عن خلفية لسليمان الحلبى ، ماذا كان عليه عصره ، ماذا كانت عليه بيئة الأزهر التى تنفس فيها تصميمه على قتل كليبر ؟ كانت القاهرة تغلى بالمقاومة والهزيمة معا ، لقد تصدت لكليبر فبطش بها ، وراح يثقلها جراحا وضرائب ، وفى الأزهر نفر من كبار الشيوخ يعادون الفرنسيين ولكنهم غير ميالين إلى العنف ، وهناك نفر آخر من شباب الأزهر يتهيأون للوثوب على الفرنسيين ولكنهم يفضلون التريث والتؤدة ، إنهم يعملون على " بث الروح فى الناس ، وإنقاذ المنكوبين وتحطيم روح الفرنسيين بالمنشورات " إنتظارا لوثبة أخرى ، ولكن سليمان لم يكن يستطيع أن ينتظر . كان عقلا خالصا ، يطلب المعرفة الكاملة بالفعل ، بالعمل ، بالتصدى للأخطار والمحن ، لقد حزم أمره على قتل كليبر ، وعندما تنتهى المسرحية بتنفيذ ما حزم أمره عليه ، نعرف أنه " نفذ كل شئ بتدقيق وحزم "

لم يكن سليمان الحلبى هاملت آخر ، إنه لم يقدم على فعل بدافع الانتقام ، لعرض أو لظلم وقع على واحد من نويه ، وإنما أقدم على الفعل من أجل العدالة وحدها ، لم تحركه عاطفة خاصة ، وإنما حركه العقل الخالص ، حركه العقل ، ولم يعرقله العقل كما فعل بهاملت ، بل لقد كان العقل هو طهارة سليمان الحلبى ، يقول : " لقد استخرت الله ، وفكرت ولما فكرت تطهرت " ويسأله الكورس فى المسرحية " بعقلك أو بحدسك والهام السماء ؟ " فيجيب سليمان : " السماء ألهمتنى أن أفكر ، ولكنى فكرت بعقلى المحض " ويسأله الكورس : " هل قدر عقلك على حل كل الالغاز التى فكرت فيها ، ألم يخذلك أبداً " ويجيب سليمان : " لم يخذلنى أبداً " .

العقل المحض ، سليمان الحلبى هو الذى قتل كليبر ، ولكن .. كيف (ألا يمثل كليبر الثورة الفرنسية ، ثورة العقل المحض كذلك ؟" لا .. لم يعد كليبر يمثلها " فلم يعد اسم الثورة الفرنسية يسمع إلا نادرا فى القاهرة " كما يقول جابلان المهندس الفرنسى فى الحملة الفرنسية ، ورمز القيم الباقية للثورة الفرنسية .

أن العقل إذن هو سليمان الحلبى ، هو معناه وهو وسيلته ، وهو غايته كذلك .

ولكن أليس فيه شئ من هاملت ؟ ألم يتردد ، ألم يكن مريضا مثل هاملت ؟ ألم يقل " لو كان حزنا مابقلبى لكانت صحبتك وحدها كافية بذهابه ، ولكنه ضعف ومرض وشىء فى الروح ملتهب " ألا نستمع منه إلى مونولج فى قلعة مهجورة يذكرنا بمونولوج هاملت المشهور حول العمل أو الكف عن العمل .

رغم هذا كله ، كان سليمان الحلبى ليس هو هاملت ، إن تردده ومرضه وتساؤلاته ليست تردد المشفق ومرض العاجز وتساؤلات العاطفة المبهمة ، وإنما هو تردد القلق المبارك ، ووساوس المروعة ، هو إرهاق الطريق الصاعد نحو اليقين ، نحو الامتلاء بالحقيقة ، ماهو اليقين ، وما هى الحقيقة ؟ يقول سليمان " جائزتى الصحيحة هى المعرفة الكاملة ، وأين لبشر ضعيف بها ، فلا قاضى القضاة ولا أولياء الله الصالحين ولاحتى ذلك المجمع العلمى الفرنسى الذى زعموه يحصى دبيب الكواكب فى السماء يستطيع أن يحكم ويعرف أن الحكم صحيح " هل يتوقف عن الحكم ، عن الفعل ، كما فعل هاملت ؟

لا .. إنه النقيض المباشر لهاملت ، إن سليمان ليس بالأمير هاملت وما قصد أن يكونه إن ثقافته لاتثقل حركته – كما فعلت بهاملت – وإنما ثقافته هى حركته ، عقله هو فعله ، يقول سليمان « ما أيسر أن يستنزل المرء اللعنات فى صلاتة على الظالمين ..

وما أشق أن يتصدى للظالمين .. أيستوى عند الله من يعف عن الشر ومن يتصدى للشر .. لن أنجو من هذا الحضيض إلا أن أحوز المعرفة الكاملة " فما هى تلك المعرفة الكاملة إنها الفعل الواعى ، إنها " الفعل – الحقيقة " ، إنها " الفعل – العدالة " إنها فرز الحقيقى عن الزائف ، وهذا ما تقع تبعته " على أنا وحدى .. سليمان الحلبى " أنا وحدى لماذا ! أنا " وحدى ! هنا تبرز الشخصية الفريدة لسليمان الحلبى ، إن حوله شيوخا ومواطنين ، بعضهم يخطط الخطط الطويلة الأمد ، وبعضهم يهون ويستسلم ، وبعضهم يتعاطى الظلم مع الظالمين ، ولكن سليمان يأبى الخطط الطويلة ، ويأبى الهوان ويأبى الظلم ، ويتصدى وحده للشر ، ويجهز عليه بيديه ، ولكنه عندما يقتل كليبر ، يصيب كذلك المهندس جابلان المعبر عن بعض ما تبقى من قيم الثورة الفرنسية وعندما يقتل كليبر ، يقتله وحده ، وعندما يقتل كليبر يقتله وهو مطارد من ثوار آخرين يرفضون منهجه ، ويخشون على أنفسهم وعلى شعبهم منه ، وعندما يقتل كليبر ، لايقتلع نفسه من الحياة فحسب ، وإنما يقتلع قلبه كذلك من حب خالص ، فيه عفوية وعذوبة وبساطة ، ولهذا فعندما يقتل سليمان الحلبى كليبر الفرنسى يحقق بفعله هذا أكثر من فعل آخر ، ويصنع بفعله هذا نسيجاً من الأشياء المتناقضة ، هذه هى مأساته. هذه هى مأساته . على أن الذى لاشك فيه أن سليمان الحلبى قد حقق بإرادته فعله ، وتحقق كذلك بفعله ، بل تطهر بهذا الفعل وعرف المعرفة الكاملة ، هل هناك شك فى أن الشجرة التى جلس إليها هادئا فى نهاية المسرحية هى شجرة المعرفة !

هذا هو سليمان الحلبى نموذج لشخصية جديدة ، شخصية عقلانية خالصة ، هى جوهر الثورة الفرنسية التى خانها أبناؤها ، وهى جوهر الثورة فى أزهى عصور الفكر العربى الإسلامى ، ثورة العقل المتوحد ، وعندما يثور العقل فثورته تكون فعلاً من أجل العدالة ، تكون فعلاً من أجل الآخرين ، لقد فعل سليمان الحلبى ما فعل من أجل أن يأتى " بحجة صحيحة تثبت الحقوق لأصحابها " .

هذه هى معركة سليمان الحلبى ، أن يكون عقله فعلاً ، وفعله عدالة ، فى مواجهة الفساد والظلم والاستعباد الذى أذل العباد ، وجعل من قاطع طريق جابيا ، وقف سليمان الحلبى يفعل ، وفى وقفته ترى جبين المعتزلة يشمخ فى جلال ومهابة ، وتحس إنه امتداد واتصال لحركة الاعتزال ، فى موقفه اعتزال ، ولكنه اعتزال فعال ، إنه عقل فعال ، من أجل العدالة ، هكذا كان سليمان الحلبى وارثا لتراث أهل العدل من المعتزلة ولكنه كان يرث أكثر من تراث لعلنا نتبين فيه نموذج « المتوحد » عند ابن باجة فى الفلسفة الإسلامية فى بلاد المغرب ، بل لعلنا نتبين فيه حى بن يقظان يبحث عن الحقيقة ويكشفها ويعيشها منفرداً .

ولعلنا نتبين فيه كذلك فلسفة ابن رشد من المغرب ، تتجسد فى إنسان عربى من المشرق ، وقد نتبين فيه المفكر المعتزلى الذى ينكر القياس والاجماع - كما يفعل الفيلسوف المعتزلى النظام - ويقول بالأمام المعصوم الذى يجد الحق على جانبه وحده دون سائر المسلمين ، إن سليمان الحلبى هو ابن لتراث عربى إسلامى عربى . هو نموذج للعقل المتوحد من أجل الحق والحرية والعدالة ، مأساته هى توحده رغم فضائل عقله وإرادته ، على إنه بفضل هذه المأساة ، وبفضل هذا التوحد تلمع رؤياه فى نفوسنا ولا تغيب أبدا ، ماذا يقول لنا سليمان الحلبى ، إنه يقول أن التعقل فعل من أجل الحرية والعدالة ، وهو يقول لنا موجها الحديث إلى فتاة : " لا تضحكى وأنت غير سعيدة ، لا تأكلى بغير شهية ، ولا تلاطفى من تكرهينه ، ولا تتكلمى وأنت خرساء ، ولا تخلعى ملابسك وأنت غير محبة ، ذلك ما أريده لك : خادمة أو غير خادمة ، أن تكونى حرة " الحرية إذن هى الشارة على جبينه ، وهى الخنجر فى يمينه يمزق به أفئدة الظالمين ، لهذا تصدى لقاطع الطريق ، ولهذا حاول أن يستنقذ فتاة من الغواية ، ومن أجل هذا أقدم على فعلته فقتل كليبر ، وجلس فى ظل شجرة المعرفة ، إنه العقل المتوحد يصنع الحرية للناس جميعا ، ولكنه يصنعها متوحدا بغير الناس ، هذه فجيعته ومأساته .

هل هذه هى كل ملامحه ، هل هو على هذا النحو القاطع من الملامح والسمات ؟ لا .. إنه شخصية زاخرة بالتناقضات كذلك ، فما أكثر ما يحتمله وجهه من أقنعة ، وما أقدره على أن يلبس كل قناع وأن يصبح فيه كأنه وجهه الحقيقى ، إنه أكثر من وجه - هل هذا يذهب بالحقيقة فى نفسه ؟ لا بل لعله يؤكدها ويثبتها ، إن الحقيقة متعددة الأوجه ، وهكذا كان سليمان الحلبى ، وإن الحقيقة مسكن للاضداد ، وهكذا كان سليمان الحلبى .

وهذا هو قانون العقل والواقع كذلك ، يدركه العالم والفنان وصانع الأقنعة ، ويعبر به سليمان الحلبى أعمق تعبير ، عن حقيقة جديدة من حقائق عصرنا .

هذا هو سليمان الحلبى ، إنه نموذج للعقل المتوحد الذى يجعل من فكرة حياته ، ومن حياته فعلاً نافذا من أجل العدل والحرية ، : " تقع على أنا وحدى .. سليمان الحلبى تبعة فرز الحقيقى من الزائف والعمل أو الكف عن العمل " .

من أجل هذا قلت منذ البداية أن هذه المسرحية عمل من أعمال التاريخ .

لعلنا نأخذ على المسرحية إنها أغرقت شخصية سليمان الحلبى فى التاريخ أكثر مما ينبغى ، على أننا قد نحمد له عرضه الفنى للتاريخ كذلك ، وإن كنا نحس بإنعدام

التوازن بين الفن والتاريخ ، بين الخلق الفنى ، والعرض التاريخى ، قد نفتقد احيانًا الإحساس بالتركيز الدرامى ، ونتوه أحيانًا فى متعة العرض التاريخى ، لعل السبب فى هذا وهذا البناء التاريخى المتسلسل للمشاهد - طولا وعرضا - الذى فرض على المسرحية مناخًا تاريخيًا خارجيًا أقوى من مأساتها الدرامية ، على أننا فى الفصل الأول من المسرحية نلمح حفلة راقصة فى قصر الحاكم الفرنسى فى القاهرة ، يظهر فيها كليبر وحوله بضع نساء ورجال ، متحدثا عن أمجاده فى قهر المقاومة الشعبية ، ثم لايلبث أن يضاء مشهد خلفى ، يظهر فيه سليمان الحلبى وهو ، هناك فى حلب ، لم يقبل بعد إلى القاهرة ، ثم يتداخل المشهدان ويمتزجان امتزاجا سينمائيا ، يزول البعد المكانى ، وتبرد النبوءة القدرية التى عرفناها فى المسرح القديم على نحو جديد ، ويتداخل الحلم والواقع ، الرغبة والتحقق ، الحاضر والمستقبل ، وجها لوجه يقف سليمان الحلبى وكليبر تمهيداً قدريًا للنهاية الفاجعة ، وتصميما إراديا على هذه النهاية ، هكذا بدأت المسرحية بهذا التداخل الخصب بين مشهدين من مشاهدها ، تعبيرا عن لقاء فى الوهم ، ولكن المسرحية سارت بعد ذلك عبر المشاهد طويلة وعرضية لاحصر لها ، ننتقل إليها إنتقالا آليا حتى نبلغ النهاية ، وتتحقق النبوءة وتنفذ الإرادة تصميما ، ولو سارت المسرحية بنفس الطريقة التى بدأت بها ، أي لو تداخلت مشاهدها بدلا من تسلسلها تاريخيا ، لكانت أقدر على التركيز الدرامى وأحداث الأثر التراجيدى وإبراز الفكرة والشخصية والدلالة العامة للمسرحية على نحو أعمق .. ولعل السينما أو التليفزيون - لو أخرجت بهما هذه المسرحية - أن يكونا أقدر على إلغاء الاحساس بالتسلسل التاريخى ، وتوكيد وحدة الحدث وتركيز إنفعالاته .

أدب وفن

ماذا يجرى فى المسرح المصرى

الدكتور لويس عوض

سليمان الحلبى : نجاح ناقص وفشل جميل .

قوانين التراجيديا تقول : قتل كليبر جريمة تستحق التكفير .

كلما تناول ناقد من النقاد مسرحية تاريخية لم يسعه إلا أن يفكر بعقله الواعى أو بعقله الباطن فى كلمات أرسطو الشهيرة فى رسالته عن " فن الشعر " التى وضع فيها قوانين الدراما كما استخلصها وتصورها : " وفضلا عن ذلك ، فمن الواضح مما تقدم أنه ليس من وظيفة الشاعر أن ماهو ممكن يحسب قانون الاحتمال أو بالضرورة " والشاعر يروى ما حدث ولكن ما يمكن أن يحدث : والمؤرخ لايختلفان من حيث أن أحدهما يكتب نظما بينما الآخر يكتب نثرا .

فتاريخ هيرودوت يمكن أن ينظم ومع ذلك يظل من فن التاريخ ، ويستوى فى ذلك أن يؤدى بالوزن أو بغير الوزن ، والفرق الحقيقى هو أن التاريخ يروى ما قد يحدث بينما الشعر يروى ما يمكن أن يحدث . فالشعر إذن أكثر فلسفية وأرفع مقاما من التاريخ . ذلك لأن الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلى ، أما التاريخ فيتجه إلى التعبير عن الجزئى . وبالكلى أقصد كيف أن شخصا من نمط ما يتكلم أو يتصرف فى ظروف معينة بحسب قانون الاحتمال أو بالضرورة ، وهذه هى الكلية التى يستهدفها الشعر من الأسماء التى ينسبها إلى الشخصيات . أما الجزئى فهو ، على سبيل المثال ، فعله السيبايسى أو مانزل به وفى الكوميديا هذا واضح من تلقاء نفسه : ففى الكوميديا يبدأ الشاعر ببناء العقدة على أسس الاحتمال ثم يطلق على شخصياته أسماء ذات خصائص متميزة ، على عكس ما يفعل الهجاؤن الذين يهجون أشخاصًا معينين . أما شعراء التراجيديا فهم لا يزالون يتمسكون بالأسماء الحقيقة ، وعله

ذلك أن ما هو ممكن قابل للتصديق ، وما لم يحدث بالفعل لا تطمئن على الفور إنه ممكن الوقوع ، أما ما وقع بالفعل فواضح أنه ممكن ، وإلا لما وقع ، ومع ذلك فهناك بعض التراجيديات التى ليس بها إلا اسم واحد مشهور أو اسمان مشهوران ، أما بقية الشخصيات فمن ابتكار الخيال . وفى تراجيديات أخرى ليست هناك أسماء مشهورة كما هو الحال فى مأساة " انتيوس " لاجاثون ، حيث الأحداث والأسماء كلها من صنع الخيال ، ومع ذلك فهى لاتمتعنا أقل من سواها . وبناء عليه فليس يتحتم علينا أن نتقيد مهما كان الثمن بالحكايات المتوارثة وهى الموضوعات المألوفة للتراجيديات بل أن من السخف أن نحاول هذا التقيد ، فالموضوعات المعروفة ذاتها ليست معروفة إلا للقليلين ، وهى مع ذلك تعطى المتعة للجميع . ومن هذا ينتج بوضوح أن الشاعر أو " الخالق " يجب أن يكون صانع عقد لا صانع أشعار ، إذ إنه شاعر لأنه يقلد ، وإذ إن ما يقلده هو الأفعال أو الأعمال .

فإذا لم يكن الناقد قد قرأ أرسطو فهو لاشك يطرح على نفسه وعلى مؤلف الدراما التاريخية هذه الأسئلة ويحاول أن يجيب عليها : التاريخ والأدب المسرحى يرويان أحداثا فأين يلتقى الأدب والتاريخ وأين يختلفان ؟ التاريخ والأدب المسرحى يتناولان أبطالا فأين يلتقى الأدب والتاريخ وأين يختلفان ؟ ما حدود الاجتهاد وما حدود الواقع عند مؤلف الدراما بصفة عامة وعند مؤلف الدراما التاريخية بصفة خاصة . ومن يقرأ أرسطو يجد أنه يجيب فى قطع على هذه الأسئلة على الوجه الآتى : الجبرتى وألفريد فرج يتناولان مسيرة سليمان الحلبى والفرق بينهما أن الجبرتى يروى ما قد حدث فعلا وأما ألفريد فرج فيروى ما يمكن أن يحدث ، وبهذا المعنى يكون ألفريد فرج أى الفنان أقرب إلى روح الفلسفة وأعلى قدرا من الجبرتى أى من المؤرخ لو كان فى درجتة من المقدرة ، لأن الفنان يتناول الكليات بينما المؤرخ يتناول الجزئيات ، ولما كانت مهمة الفنان اقناعنا أو إيهامنا بإن ما يعرضة علينا من أحداث قد وقع فعلا ، كان تناول الشخصيات والأحداث التاريخية أقل مرتبة من تناول الشخصيات المبتكرة والأحداث المبتكرة لأن مسرح التاريخ يصوغ مادة مقنعة فى حد ذاتها ، بينما الفنان المبتكر يقع عليه عبء الاقناع والايهام كله .

هذا الكلام فى ظاهره يبدو منطقيا وعجيبا فى آن واحد ، هو يبدو منطقيا لأنه يقدم الخلق على النقل ، وهو يبدو عجيبا لأنه يعطى كتاب الدراما التاريخية رخصة بلا حدود لكى يعربدوا بالخيال ويقلبوا وقائع التاريخ رأسا على عقب بل ويلفقوا حوادث

التاريخ تلفيقًا حتى يمسخوه ، كل ذلك باسم الخلق والابتكار ، وهو ما لم يقل به أحد ولا أعتقد أن أحدا يقره . ولكن من يتأمل كلام أرسطو على حقيقته يجد أنه قد اشترط لكل خلق وابتكار سواء أكان كلمة أم كان إضافة إلى التاريخ والقصص المعروف شرطا واحدا أساسيا خطيرا ، هو في حقيقته الفيصل بين الفن واللا فن : هو الاقناع أو الإيهام بقوة الفن أن الممكن محتمل الوقوع بل وأن الممكن والمحتمل قد وقعا فعلاً ، وبمقدار ما يستطيع الفنان تزييف الرؤية حتى يسقط الحاجز بين الخيال والواقع ، أو تحقيق ما كان الناقد الشاعر الكبير كولريدج يسميه " تعليق عدم التصديق " بمعنى " تعطيل الشك " يكون من الفنان فنا عظيما .

والآن لننظر ماذا فعل ألفريد فرج بما قرأة في كتاب " عجائب الآثار " للجبرتي عن سيرة سليمان الحلبي قاتل الجنرال كليبر خليفة بونابرت أيام الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ – ١٨٠١) ، ولننظر ماذا تكون النتيجة لو إننا طبقنا كلام أرسطو على ألفريد فرج .

ولنبدأ بوقائع التاريخ : في مساء السبت ١٤ يونيو ١٨٠٠ قتل شاب أزهري عمره ٢٤ سنة اسمه سليمان الحلبي الجنرال كليبر ساري عسكر الحملة الفرنسية في مصر قتله بأربع طعنات من خنجره وهو في حديقة داره بالأزبكية ، التي كانت تقع مكان فندق شبرد القديم ثم طعن بعده كبير المهندسين بروتاين الذي كان يرافق كليبر فأصابه بجروح بليغة ، ثم اختبأ سليمان الحلبي جانب حائط متهدم في الحديقة المجاورة لبيت كليبر : " فقبضوا عليه فوجدوه شاميا " ووجدوا الخنجر الملطخ مدفونا بجواره " وعاقبوه حتى أخبرهم بحقيقة الحال فعند ذلك علموا ببراءة أهل مصر من ذلك وتركوا ماكنوا عزموا عليه من محاربة أهل البلد " كما يقول الجبرتي ، وكان هذا الفتى الشامي حين قبضوا عليه قد أنكر كل صلة بالحادث ، وهنا " أمر ساري عسكر (عبد الله مينو خليفة كليبر) إنهم يضربونه حكم عوائد البلاد فحالا انضرب لحد إنه طلب العفو ووعد أنه يقر بالصحيح ، فارتفع عنه الضرب وانفكت سواعده وصار يحكي من أول وجديد كما هو مشروع " وهذا مجمل اعترافه : إنه كان يقيم في حلب ، " وأنه حين رجع عساكر العثملي من مصر إلى بر الشام ارسلوا إلى حلب بطلب شخص يكون قادرا على قتل ساري عسكر الفرنساوي ووعدوا لكل من يقدر على هذه المادة أن يقدموه في الوجاقات ويعطوه دراهم ولأجل ذلك هو تقدم وعرض روحه لهذا " ، كذلك اعترف سليمان الحلبي أن الذي أرسله في مهمة اغتيال كليبر هو أغا الإنكشارية وأنه قطع المسافة من غزة إلى القاهرة في ستة أيام ، وأنه وصل إلى القاهرة قبل اغتيال

كليبر بواحد وثلاثين يوما أقام خلالها فى الجامع الأزهر ، وإنه افضى بنيته لأربعة من المجاورين من بنى بلده هم محمد الغزى وأحمد الدالى وعبد الله الغزى وعبد القادر الغزى ، وإنه كان يناقشهم يوميا فى هذا الأمر وخرج يترصد حركات كليبر قبل التنفيذ فى الجيزة ثم فى الروضة ثم إلى المدينة حتى تمكن من اغتياله ليلا فى حديقة داره ، وفى المحاكمة العسكرية أعيد استجواب سليمان الحلبى فأضاف إلى اعترافاته السابقة " إنه حضر من غزة مع قافلة حاملة صابون ودخان وإنه كان راكب هجين وبحيث أن القافلة كانت خائفة أن تنزل مصر .. ثم أن أحمد أغا وياسين أغا من أغوات التكجرية بحلب وكلوه فى قتل سارى عسكر العلم بسبب أنه يعرف مصر طيب بحيث أنه سكن فيها سابق ثلاث سنوات وإنهم كانوا وصوه أن يروح ويسكن فى الجامع الأزهر .. وإنه ما أخذ دراهم من أحد فى مصر لأن الأغوات كانوا أعطوا له كفايته ... سئل أين شاف أحمد أغا الذى يقول إنه عرض عليه مادة قتل سارى عسكر وفى أى يوم قال له ذلك فجاوب إنه حين أنكسر الوزير رجع إلى العريش وغزة يوم قال له وإن أحمد أغا المذكور هو من جملة أغوات الوزير " ، وإنه تقدم بشكوى من " إبراهيم باشا متسلم حلب الذى كان يظلم أباه الذى يسمى الحاج محمد أمين بياع سمن وحطوه غرامات زائدة " ، وأن أحمد أغا ذكر له أنه صديق شخصى لإبراهيم باشا وإنه سيوصيه خيراً بأبيه " ولكن بشرط أنه يروح يقتل أمير الجيوش الفرنساوية " ، وكذلك قال أنه أشترى السكين من سوق غزة ، أما بقية المتهمين من جماعة الغزاوية فبعد مواجهتهم بسليمان الحلبى وبعد " الضرب كعادة البلد " عدلوا عن إنكارهم .

وواضح من محاضر التحقيق الواردة فى الجبرتى أن الفرنسيين كانوا مهتمين باستيضاح ثلاث نقاط : أولا صلة سليمان الحلبى بالوزير العثمانى وقد اتضحت لهم هذه الصلة من اعترافات سليمان الحلبى ، ثانيا : أن كان العثمانيون قد كلفوا أحدا غير سليمان الحلبى بالقيام بعمليات اغتيال مشابهة فى مصر وهذا ما أعلن جميع المتهمين جهلهم به ، ثالثا : أن كان للشيخ الشرقاوى رئيس الديوان أو لكبار المصريين صلة أو علم سابق باغتيال كليبر ، وهذا أيضا ما عجزوا عن الاهتداء إليه .

وخلاصة كل هذا إنه من الناحية التاريخية ما من صورة قريبة إلى التكامل تصور سليمان الحلبى إلا وتمثله فى هيئة الفتى الفدائى المتأجج العاطفة القوى الإرادة المليئ بالإيمان الدينى الذى استغله الباب العالى لمآربه السياسة فقبل أن يجازف بحياته لكى " يغازى فى سبيل الله بقتل الكفرة الفرنساوية " على حد اعترافه واعتراف أصحابه كما جاء فى الجبرتى ، فهو إذن خامة ممتازة لبطل ملحمى من طراز عظيم ، يثلم

شرقه أو يغتصب وطنه ليلبس دروعه ويخرج مجاهدا لغسل شرفه واسترداد وطنه المنتهك ، ولكن بقى أن نعرف أن كان سليمان الحلبى يصلح أيضا خامة ممتازة لبطل تراجيدى من طراز عظيم ، وهنا نقع فى الحيرة التى وقع فيها ألفريد فرج نفسه حين كتب تراجيديا " سليمان الحلبى " ولم يجد لنفسه مخرجا من هذه الحيرة إلا أن بغير بعض معالم التاريخ التماسا للاقناع والإيهام الذى حدثنا به أرسطو من ناحية وليجنب نفسه مركبا يشق عليه بسبب الحساسيات الدينية وهو الخط الوحيد الذى كان يمكن أن ينقذ عمله كفنان هذا الخط هو أن يحافظ ألفريد فرج لسليمان الحلبى على دوافعه الأصلية من اغتيال كليبر ، وهى فى جوهرها دوافع دينية ، وكل ما كان فى استطاعة ألفريد فرج أن يفعله لابراز بطولة سليمان الحلبى وتأكيد مأساته فى أن ينفى عنه أولا أنه كان مجرد " قاتل بالأجر " مقابل صفقات تجرى فى حلب بين إبراهيم باشا حاكم حلب وبين أبيه وأن يوضح لنا أنه برغم كونه أداة فى خطة سياسية أكبر منه هى خطة اللص العثمانى الذى كان يريد أن يسترد ضيعة مصر من اللص الفرنسى ، إنما قتل كليبر كمجاهد مسلم مؤمن بوحدة أرض الإسلام وليس لحساب الإمبراطورية العثمانية ، ولو أن ألفريد فرج تمسك بهذه الدوافع الدينية الأصلية وابتكر لها بخياله الاطار المسرحى الذى يراه مقنعا بها لحقق هذا الشرط الذى يشترطه أرسطو ، شرط الاقناع أو الايهام بالحقيقة أو تعطيل ملكة الشك فى المشاهدين ، ولكن ألفريد فرج المتحرج تجنب هذا الخط الدينى فأدخل نفسه فى مأزق فنى لا مخرج منه إلا بالفشل الجميل أو بالنجاح الناقص على أحسن تقدير ، فليس من شك فى أن مأساة " سليمان الحلبى " عمل جميل يتهدج بالبساطة الساحرة ويثر بالشعر الرقيق ولاشك أن مأساة سليمان الحلبى رغم ما فيها من خلخلة فنية وخلخلة نفسية وخلخلة منطقية ، عمل يشهد لصاحبه بالجدية والنفاذ والقدرة على الغوص والتحليق فى آن واحد ، بل وبالقدره على البناء التى تبهرنا رغم تهافت الأعمدة والقوائم التى يرتكز عليها البناء .

فصورة سليمان الحلبى عنده أنه فتى مثالى حالم غريب الأطوال هو مزيج عجيب من جان دارك التى امتلأ رأسها القوى بهمس الأصوات وهاملت الذى امتلأت نفسه المضطربة بالتساؤلات والبحث عن الحقيقة بين نقائص الوجود والحياة ، هو مثل جان دارك يناجى كليبر بينه وبين نفسه فيها يشبه البحران : " إن كان اسمك ريتشارد وأنت قلب الأسد كما سموك فأعلم بأنى أنا صلاح الدين ، ولاتعتمد يامالك الانجليز بأن أرض المسيح عليه السلام قد باركت روحك أو اكسبتك حصانه ما ، إنى أقول لك ، يا أيها الطامع فى حصاد بذرنا من الزيتون الأخضر .. مكانك .. الويل لك .. إن كنت أتيتنا

حاجا كما زعموك فألق سلاحك وتقدم فى سلام ، وإن كنت أتيتنا غازيا كما يبدو من ركابك فتقدم وحدك إلى صلاح الدين . ونازلنى رجل لرجل وسيفا لسيف . واحقن دماء رجالك وتابعيك .. " هذه المفاجأة الجميلة الحالمة هى بداية رؤيا " " الرسالة " وفيض النور الذى يجعل أهداب صاحبه تشتبك دائما بالثريا ، فلا يعود يرى إلا قدرة الساقط عليه من ضياء نجمه الذى ولد تحت مداره ولكنها بالقطع تفصلنا عن الجو الذى كان يعيش فيه الناس عام ١٨٠٠ بين القاهرة وغزة وحلب واستانبول بعد قمع ثورة القاهرة الرهيبة التى جرت فيها الدماء أنهاراً ولاح فيها أن يوم القيامة وشيك ، يومئذ لم يكن هناك واحد من الملايين التى لم تقتل كليبر قادر أن يتوهم أن كليبر أتى بلادنا " حاجاً " أو كان بحاجة إلى التفرس فى ركاب كليبر ليعرف أنه جاء غازيا . فنحن إذن بازاء فتى حالم ذو قدر عظيم يجوس فى نوبات الصرع خلال أرض الزيتون ليلبس جلد صلاح الدين فهذا وعده وقدره . وهو إيحاء جميل وعميق وشاعرى وفلسفى من ألفريد فرج بإرتدادنا إلى اللحظة الشاهقة التى وقف فيها العالم الإسلامى ممثلا فى صلاح الدين وجها لوجه أمام العالم المسيحى ممثلا فى وجه ريتشارد قلب الأسد . وايحاء فنى رائع بأن ما سنراه ليس تحركات جيوش ومعارك وإنما وقفة فارس عظيم أمام فارس عظيم وهو روح الملحمة .

ولكن هذا الخيط الروحانى الدينى والإيمان يعبء الرسالة المحققة لا يلبس أن ينقطع حين يواجه سليمان مشاكل العصر السياسية ، إن كليبر بعد أن سحق ثورة القاهرة الثانية بوحشية تتجاوز وحشيتها التى رسمها الجبرتى ، أعطى المصريين الأمان مقابل غرامات فادحة تحدثت بها كتب التاريخ وقبل أن يصل سليمان الحلبى إلى القاهرة نراها بعد هذه الرؤية التمهيدية فى بلاده . أرض الزيتون يحدث أمه فى ضرورة عودته إلى القاهرة ليتم علومه فى الأزهر ثم نراه قبيل رحيله وهو يروى على صديقه محمود حلمًا عجيبا وهو إنه رأى نفسه فى المنام يحاكم كليبر بلحمه ودمه ويحكم عليه لا بالأعدام ولكن بأن يبكى فيحسبه صاحبه مجنونا ثم نراه فى طريقه إلى القاهرة عند نقطة حراسة فرنسية تمنعه من اجتياز الحدود اشتباها فى أمره حين يكتشفون السكين الذى يحمله ، فيسلك مع صاحبه سعد الطريق الصحراوى إلى القاهرة ، وهناك تستنجد بهما بنت يتبين أنها بنت شيخ منسر مطارد اسمه حداية الأعرج ممن يقطعون الطريق على المسافرين . ابن عرب مثلكم " . ويجرد حداية الفلاحين من أمتعتهم فلما يأتى دور سليمان الحلبى وصاحبه يكتشف إنهما يحملان مالا كثيرا برسم الزعيم المصرى محمد أبو الأنوار السادات ، فيتعفف حداية ولصوصه إن يمسوا لمولانا السادات مالاً ، فهو بعض فديته وهو يومئذ سجين الفرنسيين بالقلعة كما علمنا الجبرتى إلى أن يستوفى فديته . وأخيراً يبلغ سليمان فى الطريق " وأخيراً

يبلغ سليمان الحلبى الأزهر فيجد أبناءه يعلقون المنشورات الفرنسية التى تحض الجنود الفرنسيين على العصيان . أما سليمان الحلبى فنراه بين صحبته من المجاورين منقبضًا يفيض بالكآبة ويدركون أنه مريض ، ثم يدركون أن داءه عضال ، وأن دواءه عزيز . إنه ليس الحب . وقبل أن يفضى لهم سليمان بعقله يأتيهم بمصحف ويجعلهم يقسمون ألا يبوحوا بسره ، فيقسموا فى مشهد يذكرنا بمشهد الشبح فى " هاملت " وهو يهيب بهوراشيو ومارسيلون وبولده أن يقسموا على سيف ولده الأمير هاملت ألا يبوحوا مما رأوا أو سمعوا فى تلك الليلة . وعندئذ يبوح سليمان الحلبى للجماعة بسره الخطير : سأقتل سارى عسكر الفرنسيس چنرال كليبر " . وهنا لا ترتاح جماعة المجاورين لأنهم يعرفون أن معنى ذلك هدم الأزهر على رؤوس بنيه وتخريب القاهرة . أن الناس كلها لا تزال فى ثياب الحداد منذ ثورة القاهرة الثانية . الكفاح نعم ولكن لابد من الانتظار حتى يلتقط الناس أنفاسهم . المعركة الآن هى معركة المحافظة على الحياة لليوم العظيم لا معركة بذل الحياة هينة فى قتال لايجدى ، هذا منطق المجاورين المصريين وفهمهم لمعنى الوطنية فى تلك اللحظة الحرجة . أما سليمان الحلبى فيلقى على المصريين درسا فى الوطنية ، أجده من أجمل وأسخف صفحات المسرحية حيث يقول : " وهزيمة أمة كريمة ؟ ماقولك ؟ أن نلبس العار ونأكل الندم وتنبش عقولنا أفكار خطرة .. وعندئذ تفتح أبواب الجحيم الجحيم يصبح نظام الحياة ، ويصبح نبض الدم فى العروق : أركع وأدفع ، قدم رجولتك للمهانة وأطفالك لأنياب الجوع وعنق جارك للمشنقة ، قدم : قدم وأركع وأدفع .. وعش .. لتملأ عيناك بالتراب وحلقك بالحجارة ... فقد منحك كليبر سارى عسكر الفرنسيس أمان الحياة .. " هذا الكلام الجميل يبدو نشازًا إنه صادر عن أزهرى نزيل لأبناء الأزهر الأصلاء " . فلو كان درسا فى حب مصر فقد كان أولى به مجاهد من أبناء مصر . ولو كان درسا فى كرامة الإنسان فلست أحسب أن الأزهر خال يؤمئذ من رجال يعرفون كرامة الإنسان كما يعرفها سليمان الحلبى . وبالفعل فقد جاءته الصفعة من محمد حين أجابه : " لاتزدرنا هذا الأزدراء . فأنك أنت على الأقل لاتشعر بثعابين هذا الندم ولا هذا السعار . فبينما نحن خلف المتراس نطلق النار كنت أنت فى بساتين حلب . أين كنت ؟ نحن أطلقنا الرصاص واشتبكنا بالسلاح فأين كنت ؟ " فى تقديرى أن سليمان الحلبى ماكان يمكن أن يكلم رفاقه فى الأزهر بهذه اللغة ولا هذا المنطق فهذه " الأمة العزيزة " التى يتحدث عنها سليمان الحلبى لم تكن إلا أمة المسلمين حيثما وجدوا فى القاهرة أو غزة أو فى حلب أو فى استانبول ، وهو شعور صادق يمكن أن يحس به أى مسلم فى ١٨٠٠ قبل

تبلور القوميات العربية من مصرية أو سورية أو لبنانية أو عراقية دون أن يتهم بالعمالة للباب العالى حيث كانت الخلافة العثمانية حصن الإسلام الحصين . أما المصريون فقد كانت مشاكلهم أعقد من ذلك بعد أن فرت الجيوش العثمانية والمماليك أمام الجيوش الفرنسية إلى ما وراء الحدود وتركت المصريين العزل ، منذ الفتح العثمانى فى ١٥١٧ ، وبسبب الفتح العثمانى ذاته ، تصلاها نارا تحت حكم الفرنسيين ، غير مقنع أن يخاطب سليمان الحلبى رفاقه فى الأزهر بهذا المنطق المجرد للوطنية ليستنهض هممهم ، وحيث يصعب الإقناع والإقتناع يفيق الإنسان من وهم الواقع والممكن والضرورى الذى حدثنا عنه أرسطو أنه شرط أساسى من شروط الخلق الفنى . كان ينبغى على ألفريد فرج إبراز أن سليمان الحلبى مجاهد جاء مصر " كغازى فى سبيل الله بقتل الكفرة الفرنساوية " كما تقول عنه وثائق ذلك العصر ، فيجعل سليمان الحلبى يتكلم بالمنطق الطبيعى فى رجل مسلم عميق الايمان جارف العواطف مشحوذ الإرادة كحد خنجره ، وهو أن الفرنسيين كفار لايجوز لأمة المسلمين أن تهدأ حتى تطهر بلادها منهم . ولن يغفر هذا من بطولة سليمان الحلبى قيد شعرة ، فهكذا كان أكثر الناس يفكرون حول عام ١٨٠٠ قبل أن تجب العاطفة القومية والعاطفة الوطنية العاطفة الدينية ، عندئذ لوجد ألفريد فرج أن مثل هذا الشعور كان يمكن أن يجتاح قلب المصرى أو الشامى أو المغربى بلا تفرقة وأن قاتل كليبر ، مادام ليس مجرد سفاح أجير ، كان يمكن أن يخرج من أية حارة أو عطفة فى بلاد المسلمين .

من أجل هذا لجأ ألفريد فرج إلى دروب ملتوية فى تحليل نفسية سليمان الحلبى ليتجنب مواجهة تحليل أفكاره . جعله يسير دائما فى بحران السائرين نياما ، وهى حالة قريبة جدا من حالة هاملت ، مع فرق واحد خطير ، وهو أن هاملت كان المثل الأكمل لشلل الإرادة بينما سليمان الحلبى كان المثل الأكمل للإرادة المشحوذة .

ويحدث حادث طارئ وهو أن الفرنسيين يدهمون حداية الأعرج ويقبضون عليه وعلى عصابته ، وينكر حداية الأعرج ابنته لينقذها من الفرنسيين فتصبح بلا مأوى ويمضى بها سليمان الحلبى على أنها أخته إلى دار الشيخ الشرقاوى رئيس الديوان لتقيم فيه وقد كان من مريديه فيما مضى من الزمان . أما لماذا اختار سليمان الحلبى دار الشرقاوى بالذات ، فلأنه فى جنونه أراد أن يتحدى الشيخ الخطير كبير الديوان الذى قبل أن يحكم مصر تحت لواء الفرنسيين ويحرجه . أن سليمان الحلبى لا يفتأ يقارن بين مولانا السادات سجين القلعة ومولانا الشرقاوى رئيس الديوان . وفى هذا اللقاء الغريب يستفز سليمان الحلبى الشيخ الشرقاوى حتى يأمر بطرده من الأزهر . إنه يسأله سؤالا بسيطا عن اسم أخته (بنت حداية الأعرج) فلا يجيب لأنه لا يعرف

لها اسما . ويستريب الشرقاوى فى الأمر فيجيبه سليمان الحلبى فى سلاطة : الحلبى يعرف أن علته ثقيلة ، وهو " سؤال ما كان ليسأله مولاى السادات " . ويحاسب الكوراس سليمان الحلبى على تصرفه : " لماذا قصدت الشرقاوى من دون الناس جميعا لتأوى فتاتك ؟ " وبعد محاورة جميلة عميقة تفيض بالشعر والإيحاء ، نحس أن سليمان الحلبى إنما قصد دار الشرقاوى لا بدافع الرثاء ولا بدافع الشك ولكن بوازع التعاظم والكبرياء .

المرء يجمل بالرثاء وينبل بالشك ويعظم بالكبرياء " ومع ذلك فسليمان الحلبى لا يطلب إلا شقاء النفس . وهنا ينبئه الكوراس بما سيكون : " ستشفى بإذن الله .. ومهما كان ينتابك من صداع أو غثيان أو ذهول .. فشفاؤك أن تقرأ ذات نفسك بفطنة " وهل هناك إلا سبيل واحد لشفائه من دائه ؟ إنه طريق خنجره إلى قلب كليبر .

المرة قد حزم أمره . إنه يعرف الآن لماذا . إنه يجيب على كل سؤال . إن الترك ظلموا أباه فلماذا لم يقتل باشا حلب ؟ لأنه لا يقتل إنتقاما . وقتل سارى عسكر ماذا يسميه ؟ العدل . هذا جنون . لا . هذا قتل عاقل بارد ، بلا شقاء ولا ألم ولا ضعف ولا خوف ولا مرح . السماء الهمته أن يفكر وهو يقتل بالعقل المحض . إن عقله حل له كل الألغاز ولم يخذله أبدا . إنه يعرف كل ما سيجره على الناس من فواجع بقتل سارى عسكر ، فاجعة .. فاجعة . ومع ذلك فهو قد حزم أمر . ووثب على كليبر تحت الشجرة . من بعد ذلك شفى سليمان الحلبى من دائه الدفين .

من حق ألفريد فرج أن يدافع عن نفسه بقوله : أنا لم أكتب دراما تاريخية حتى أحاسب هذا الحساب التاريخى ، وإنما كتبت دراما سيكولوچية فى تحليل شخصية قاتل سياسى . والحق إنى لا أعرف شيئا كثيرا عن نفسية القتلة السياسيين ، ولربما كانت مسرحية " سليمان الحلبى " دراسة ممتازة فى تحليل الشخصية السيكوباتية التى طالما حدثنا عنها علماء النفس ونسبوا إليها كثيرين من القتلة السياسيين ولعله يكون من النافع والممتع معًا أن تقرأ بحثا لعالم من علماء النفس عندنا بحثا فى سيكولوچية " سليمان الحلبى " أقصد المسرحية لا الرجل . ولكنى لا أكتم القارئ قلقى لم يكون كل هذا التردد الهاملتى فى نفس سليمان الحلبى وعقله مستقيما مع شخصية القاتل السياسى .. ونحن فى إطار شخصية واحدة قد رأينا ملامح البارانويا أى جنون العظمة . وملامح الشيزفرينيا أى الفصام وانقسام الشخصية ، وملامح الشخصية الفيكسية أى الثابتة وملامح النوروستانيا وملامح الرؤى الصرعية والرؤى الفانتازية

وأحلام اليقظة . ولكنى أمسك عن ابداء رأيى فى هذا الموضوع ، فقد تكون هناك علاقة حميمة بين كل هذه الأشياء ، وليس غير علماء النفس يفتوننا فى هذه الدراسة .

أما من الناحية الفنية فإن ألفريد فرج لم يكتب عن سليمان الحلبى الشخصية التاريخية بالذات وإنما كتب عن نمط من أنماط القاتل السياسى قد يكون فريداً وقد يكوم مألوفا ، وهو لم يكتب عن كليبر الشخصية التاريخية بالذات ، وإنما كتب عن نمط مألوف من الحكام فى البلاد المفتوحة . وبذلك يكون ألفريد فرج قد تخرج من الجزئيات التى يتميز بها التاريخ إلى الكليات التى يتميز بها الفن كما حدثنا أرسطو ، وبذلك يكون أكثر فلسفة من الجبرتى لأنه حاول أن يخرج بنا من دائرة ما وقع فعلا إلى دائرة ما يمكن وقوعه وما يتحتم وقوعه . لا أقول " خرج " بل أقول " حاول أن يخرج " لأن الإقناع بما هو ممكن وما هو محتم غير كامل فى " سليمان الحلبى " بدليل أننا رغم كل ما أبداه ألفريد فرج من مهارة وعمق وشاعرية لم يستطع أن ننسى صحائف الجبرتى وتاريخ الفترة ووقائعها ودوافعها ، ونعيش فى جو القاتل السياسى النمطى أو المنفرد الشخصية بعيداً عن عام ١٨٠٠ وأحداثه الرهيبة . ولعل ألفريد فرج هو المسئول الأول عن هذا النقص فى الإقناع لأنه رغم اجتهاده الكبير فى أن يعيد بناء شخصية سليمان الحلبى " الأفاقى الأهوج كما شاء الجبرتى أن يصوره ، تقيد بشخصية كليبر كما صورها الجبرتى تقيدا واضحا وتقيد بأحداث العصر وصراحاته تقيدا واضحا ، ومضى يجدل مشاهد مسرحيته كالضفائر الجميلة المتقنة التصفيف مشهد للمصريين أو للعرب ومشهد للفرنسيين بالتبادل لاتحدث مواجهة بين الطرفين إلا فى الدقيقة الأخيرة من المأساة حين يثب سليمان الحلبى على كليبر ويرديه قتيلا . وهو تكنيك جديد وجميل وفعال لأنه أقرب ما يكون إلى سيناريو الفيلم لو أخرج بحركة سريعة . ولكن كلما أوشكنا أن ننسى التاريخ فى مشاهد سليمان الحلبى وجماعته من المجاهدين العرب ردتنا إليه مشاهد كليبر وجماعته من المغتصبين الفرنسيين ، فأفقنا من السيكولوچيا ونزلنا إلى التاريخ .

ومع كل هذا فمسرحية " سليمان الحلبى " رغم كل هذا القصور ، هى فى أعتقادى أنصف وأجمل وأتقن عمل فنى عرض على المسرح المصرى خلال هذا الموسم منذ " الفرافير " ليوسف إدريس ، ولست أغالى أن قلت إنها أكثر شاعرية وهمسا رغم أنها كتبت نثرا من أية مسرحية أخرى رأيناها منذ جهيرة النهرة لمسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى . ولعله يكفى أن أقول إنها أثبتت أن صاحبها أكثر من أعرف من كتاب مصر المعاصرين فهما لأسس الدراما ، مهما كان بعضهم يدانيه فيه وربما يتجاوزه فى الموهبة والقلق الخلاق . هو صانع ماهر يعرف أسرار فنه " فسليمان الحلبى " بغير جدال تراچيديا ناضجة فى تصوير البطل التراجيدى بالمعنى

الارسطاطاليسى الدقيق : سليمان الحلبى بطل لأن سمته أعلى من سمة الرجال العاديين كما يقول أرسطو وهو بطل مأسوى لأن فيه نقصاً خطيراً يستوجب مصرعه وهذا النقص هو " التعاظم " أو الكبرياء أو " الهؤبريس " كما كانت اليونان تقول . ولأن سمته بطولى ولأن خطيئته فما لا يسأل عنه الإنسان مهما كان بطلا فنحن نأسى لمصرعه . ولكن ألفريد فرج صب هذه المأساة فى قالب ملحمى حين قسم شخصياته إلى معسكرين : معسكر واضح الخير ، ومعسكر واضح الشر وأقام بين المعسكرين صراعا خارجيا رغم أنهما لايتوحدان إلا فى اللحظة الحرجة صراعا هو أقرب إلى روح الملحمة والنزال منه إلى روح المأساة والتمزق ، ولو أن ألفريد فرج ، أراد أن يتمسك بالبناء التراجيدى تمسكه بالبطل التراجيدى لوجب عليه أن يجعل خطيئة سليمان الحلبى وهى تعاظمة تتجلى عمليا فى اغتياله لكليبر كما تجلت خطيئة ماكبث فى اغتياله للملك دنكان وكما تجلت خطيئة عطيل فى اغتياله لديدمونة وكما تجلت خطيئة أوريست فى اغتياله لأمه الفاجرة ، ولوجب عليه عندئذ أن يسلح كليبر عدو المصريين والعرب والمسلمين بمقومات تجعله من اغتياله خطيئة تستحق التكفير . ولكن إذا كان كليبر رمزا صراحا للشر فما وجه التكفير فى اغتياله أقول أن ألفريد فرج قربنا جدا من فكرة البطل التراجيدى ولكن لاتزال هناك حوائل بينه وبين البناء التراجيدى : أهو نقص فى الخبرة أم أن موضوع سليمان الحلبى أكبر منه ومن حساسياتنا جميعا فى وقت واحد ؟ ....



سليمان الحلبى .. صانع الحرية

أمير اسكندر

كلمات قليلة مقتضبة حكاها التاريخ ثم صمت . كان سليمان الحلبى فتى فى الرابعة والثلاثين من عمره . قضى منها فى رحاب الأزهر ثلاث سنوات ثم رحل إلى حلب موطنه فى ربى الشام . ولكنه منذ شهر واحد عاد مرة أخرى إلى مصر . عاد ليرتكب عملا كبيرا من أعمال الحماقة أو البطولة أو الجنون هذا لا يهم ، فالتاريخ يحكى حكايته فحسب ، المهم أن يد الأزهرى الشاب قد اغمدت الخنجر فى صدر واحد من اعتى جنرالات فرنسا ، كليبر ، قائد جيش الشرق ، وسارى عسكر الفرنسيس .

من تراه ذلك الحلبى الغريب ؟

أهو عميل تركى أكتراه والى العثمانيين ودفع به ليقتل القائد الفرنسى « كما تقول إحدى الروايات ؟ هل هو إرهابى ، مغامر فردى ، يبحث عن تحقيق ذاته بفعل مجانى أم هو عقائدى يؤمن بالعروبة أو بالإسلام يأتى إلى القاهرة المحترقة ، بعد ثورتها الثانية ، ليقتص ممن حفروا فى جسدها ينابيع الدم ، وفتحوا على أهلها طوفان النار . ؟ .. أسئلة لم يتمهل التاريخ كثيرا ليشفى غليلها قال كلمته وانصرف . وترك للمؤرخين والمفسرين من بعده ، . أن يفكوا طلاسمها ويجلوا ظلماتها . بيد أن فنانا يقبل ذات لحظة ويتأملها فى دهشة . يجذبه غموضها ويبدهه سرها . وما يلبث حدسه أن يضيئ فجأة فى باطنه فيتناول قبضة من طمى التاريخ ، ويشكلها بأصابعه ، وينفخ فيها من روحه ، ثم يدفع بها إلى خشبة الحياة حيث يسجل بها المسرح القومى بداية موسمة !

كانت المدينة كلها منطوية على نفسها تضم أشلاءها ، وتضمد جراحها – ولكن سؤالا ممضا ما أنفك يدمدم تحت مآذن الأزهر الصامتة ، حيث كانت جمرات الثورة تحتفظ فى كل حين بأوراها : " ما العمل " ؟ .. قال المجاهدون فى أروقة الأزهر : ستكون أسلحتنا من الآن بث الروح فى الناس وإنقاذ المكنوبين وتحطيم روح الفرنسيين

بالمنشورات وحماية مولانا السادات بقدر ما نطيق ونصبر حتى نجمع أطراف المجاهدين من جديد ونلتقى بزعمائنا " . أما هو ذلك الفتى الغامض القادم إلى الرواق بعد غيبة السنين فقد فتح طاقة فى نفسه أطل منها سره . قال لرفاقه : " سأقتل سارى عسكر الفرنسيس چنرال كليبر " !

وتصدعت الدائرة الواحدة وانقسمت إلى شطرين . المجاهدون فى طرف وسليمان الحلبى فى طرف آخر . العمل الجماعى البطئ والدؤوب والصابر فى جانب ، والعمل الفردى الحاد والقلق والخاطف فى الجانب الآخر . ومن هذه اللحظة حصل سليمان الحلبى التزامه الفردى على كاهله وبدأ رحلة عذابه . السلام أم العدل ؟ العدل أم الحياة ؟ الحياة أم الشرف ؟ الشرف أم الثمن ؟ " الرحمة فإنى مع ذلك غير متأكد . أين اليقين ؟ " ولكنه انطلق لا يلوى على شئ ، وبدأ أشبه بجمرة تتقاذفها الريح فى طرقات المدينة المحترقة . طريدا وضعيفا وشكاكا ، وجائزته الصحيحة كما قال " هى المعرفة الكاملة " . وأمام بيت السادات وقف يسأل زوجته (سيدتى .. هل تألم مولانا كثيرا ؟) .. (هل توجع ؟) .. (آه أنا الذى يتوجع لذلك ..) لحظة شجن مثيرة للعواطف . ولكنها تمهد الطريق أمام لحظة أهم ، لحظة التنوير ، التى تضئ للذات القلقة كى تختار فى النهاية وتحسم أمرها . وخلف جدران قلعة مهجورة ، قديمة ومواكب كليبر تمر أمامه ، استطاع سليمان الحلبى بعد أن تفكر وتطهر بالعقل أن يبلغ شفافيه اليقين وأن يعلن التزامه الفردى ، ومسئوليته الذاتيه : " على أنا وحدى سليمان الحلبى ، تبعة فرز الحقيقى من الزائف ، والعمل أو الكف عن العمل " ! ثم هبط من قلعته ، من سماء الفكر المجرد إلى حديقة قصر كليبر كى يرتكب فعلته ويعانق فى النهاية مصيره .

هل كان سليمان الحلبى " هاملتيا " ؟

أجل . هناك بالتأكيد لحظات هاملتيه طبعت سلوكه فى بعض جوانبه ولكنها تقف عند هذا الحد ولا تتعداه وهى لحظات لا تصيب سليمان الحلبى ، فحسب بل هى تصيب كل بطل يقدم على عمل كبير يترتب عليه تغيير فى مجرى المصائر البشرية أن هاملت وسليمان الحلبى يمضيان بعد ذلك كلا فى طريق . فأهدافهما مختلفة ، وجوهرهما متباين كان هاملت يبحث عن الإنتقام أما سليمان فلم يكن الانتقام غايته . عم كان يبحث ؟ عن المعرفة ؟ ولكن المعرفة لم تكن أيضا نهايته . المعرفة عنده كانت وسيلة ولم تكن قمة يرتقى إليها طريقه الجاهد . كان سليمان يبحث عن شئ آخر . كان

يريد الحرية . ومن ثم تقدم كي يصنعها . كي يحققها . ويحقق من خلالها ذاته . كان بطلا حراً . متمردا شجاعا متوحدا ، واعيا بأنه يدخل في صراع مع واقع ساحق لا معقول ولا مبرر ، ولكنه يقين من أنه يحقق في التصدى له الضرورة العقلية المحضة ، ويبرر في تحديه معنى وجوده ، ومغزى حريته وتبعة اختياره ولو جاز لنا أن نقيم مشابهة بينه وبين بطل آخر من أبطال التراث المسرحي ، لما كان نظيره هو " هاملت " بل " أورست " في مسرحية " الذباب " لجان بول سارتر . لقد هبط " أورست " إلى مدينة " أرجوس " كما هبط سليمان الحلبي إلى مدينة القاهرة . رجل بلا ماض تقريبا . وكان على رأس " أرجوس " ملك أسمه " ايجست " اغتصب ملكها واذاق أهلها عذاب الندم ورغم النصح الذل بذل له كي يغادر المدينة ويمضى في طريقه فان " اورست " وقف أمام " ايجست " وجها لوجه وارتكب جريمة قتل . على كاهلة وحده حمل تبعتها . ألم يفعل هكذا سليمان الحلبي ؟ ولقد كان ايجست رمزاً اصطنعه سارتر للنازية التي اجتاحت فرنسا في الحرب العالمية الثانية ، وكان اورست رمزاً للمقاومة الفرنسية ازاءها . وكان كليبر ممثلا للحملة الفرنسية الغازية وكان سليمان الحلبي صورة من صور المقاومة ازاء ها . وكان " اورست " بطلا وحيدا مريرا فريسة للقلق والحيرة واليأس أحيانا تمام كما كان سليمان الحلبي . كان اوريست " هامليتا " – أن صح هذا التعبير – في بعض لحظاته كما كان هاملت نفسه " اورستيا " عند بعض النقاد والمفسرين الذين أضافوا إلى شكسبير تأثيراً بالأسطورة القديمة . ومع ذلك فرغم الأقنعة العديدة التي ارتداها سليمان الحلبي في مسرحيته ورغم إنه كان حقيقيا في كل منها ، فهو لم يكن في نهاية الأمر إلا سليمان الحلبي وها هنا أيضا كذلك ، فرغم المشابهات السطحية أو الجوهرية مع هاملت أو أورست أو غيرها فإن سليمان الحلبي لا يصبح في نهاية الأمر إلا نفسه . !

هي إذن مسرحية من مسرحيات المواقف التي أصبحت اتجاهاً واضحا في المسرح المعاصر . تصور بطلا في موقف . أو « حرية في فخ » على حد تعبير سارتر أبرز ممثل لهذا الاتجاه . والصراع الفكرى هو السمة الغالبة عليها .

صراع يدور معظمه في أعماق البطل . وهي مثل هذا اللون من المسرحيات تتمثل في لوحات أو مشاهد كثيرة تسمح بالرؤية المتعددة لكل جوانب المنظور . ومع ذلك فقد ! سرف كاتبنا « ألفريد فرج » في عدد مشاهده التي زادت عن الخمسة والأربعين مشهدا اسرافا لم يكن له مقتضاه الدرامي دائما . أن تغيير المشاهد في المسرح يقصد به إما تغيير الأمكنة كما هو الحال في المسرح التقليدى ، وإما تقطيع اللحظات

النفسية واكسابها مزيدا من التكثيف والتوتر كما يبدو عند بعض الاتجاهات الحديثة أو يقصد به تحطيم الإيهام المسرحى كما هو الحال عند « بريخت » حتى لا يرى المشاهد لفترة طويلة مشهدا واحدا فيندمج فيه وينسى أن ما يشاهدة هو مجرد تمثيل . ولم يكن تغيير المشاهد فى مسرحيتنا إلا بدافع تغيير الأمكنة فحسب ! ومن ثم يمكن أن نقول أن المنهج الذى اتبع فى بناء هذه المسرحية هو منهج استعراض قد يتفق مع إدارة فنية كالسينما أو التليفزيون ولكنه لا يساعد كثيرا فى تدعيم البناء المسرحى فى مسرحية ليست « بريختية » .. ولو انصف « ألفريد فرج » لصالح الدراما نفسها لاختصر عديدا من المشاهد لا مبرر لها . مثلا مشهد الحملة الريفية فى الفصل الأول والجنود يصطفون على خشبة المسرح الضيقة . المشاهد الثلاثة لسليمان مع رفاقه فى الرواق كان يمكن تركيزها فى مشهد واحد والاستفادة من الخروج والدخول والمشهدان اللذان يتعلقان بالشيخ الشرقاوى يمكن تركيزهما فى مشهد واحد مع إضافة جملة واحدة إلى الحوار . ثم مشهد الشيخ السادات . كم كنت أود ألا يظهر على المسرح إطلاقا . أن يبقى مجرد اسم يرن فيتعلق فى أعماقنا ، رمزا حافزا لمصر المقاومة ، ضميرا غائبا لروح الشعب المغلل !

عسكر وحرامية

رشدى صالح

ألفريد فرج يبدو – من الظاهر – إنه وقور جدا .. ! ولكنه فى الحقيقة أخطر منافس على عرش الكوميديا .. !!

أثبت ألفريد فرج أنه خبير فى كتابة قصص الجريمة والعقاب وأنه كاتب كوميديا ، يتفوق على الريحانى فى أحسن حالاته . !

ومن أول مشهد فى مسرحية « عسكر وحرامية » التى كانت « نجمة مهرجان الفن فى دمياط منذ يومين – استخدم ألفريد أسلوبا يرقص بالضحك العميق والسخرية اللاذعة ، وجعلنا نضحك فى أعماقنا ، بدون أن نشعر بمرارة أو كراهية بعد الضحك .!

كان ألفريد فرج – حتى الآن – كاتب مسرح ناجحا ، ولكنه أصبح بعد عسكر وحرامية – أخطر منافس موجود الآن فى بلادنا ، على عرش الكوميديا .

وكان ألفريد – فى حياته اليومية – إنسانا شديد الوقار وفى أحيان غير قليلة ، تظنه « نائما على نفسه » يضحك فقط عندما تقول أنت نكته ساخرة .. ولا تلمع فى حديثة روح « المرح » اللاذعة ، بل يتخذ مظهر الوقار القاتل . !

وبدأ حياته الفنية فى المسرح ، تحت تأثير الكتابة الشعرية المعقدة ، فقدم « سقوط فرعون » التى جعلت النقاد يتهكمون عليه ! ويضحكون من أسلوبه وغموضه .

ولم ينكسر الفنان الذى انهال عليه النقاد بالضرب « والتشنيع » وفى الموسم الأخير قدم « مأساة » « سليمان الحلبى » – على مستوى أحسن بكثير من سقوط فرعون ، ولكنها مكتوبة بأسلوب فصيح شعرى ، وخيال محتشم وقور .

وظن الكثيرون أن ألفريد متخصص فى الكتابة بالفصحى العميقة .. وإنه «أديب» قبل أن يكون كاتب مسرح .

ولكنه فاجأ النقاد والجمهور بكوميديا من فصل واحد هى « حلاق بغداد » .

وكانت هذه المسرحية انذارا للمؤلف والنقاد معا .

كانت تنذر المؤلف بأنه يجب ألا يخاف من فن الكوميديا ، ويجب أن يمزق قناع « الوقار » الذى يجعله يبدو رجلا عجوزا .

وكانت تنذر النقاد . بأن الرجل الذى ضحكوا منه وانهالوا عليه بالضرب عندما قدم لهم سقوط فرعون يمكن أن يضحك بقوة من أى انسان ولو كان ناقدا .

وأخيرا – دفع بكوميديا – من ثلاث فصول – هى « عسكر وحرامية » التى يدل كل موقف ومشهد فيها على أن ألفريد كاتب مسحوب من لسانه وأن مهمته الأصلية هى الكوميديا .

لقد شعرت أن المؤلف ضيع جزءا من موهبته فى كتابة المسرحيات التراچيدية بالرغم من نجاحه فيها . وأنه استخدم الأسلوب – الأقل فعالية – عندما كتب بالفصحى ، لأنه – فى الحقيقة – كوميدى فى أعماقه ، وأسلوبه ! فلماذا لا يركز كل جهده للكتابة باللغة العامية الراقصة التى استعملها فى (عسكر وحرامية) ولماذا لا يتفرغ – فقط – للكتابة الكوميدية ؟

لقد ظهرت مسرحيات أخرى مكتوبة بالعامية السخيفة ، لأن بعض المؤلفين يكتبون بالعامية (السوقية) ويظنون إنهم يكتبون (أدبا) شعبيا لأنهم لا يستخدمون اللغة التى نتكلم بها .

ولم يقل أحد أن (لغة السوق) هى لغة أدب المسرح .

لكن هؤلاء الكتاب يضعون أمام الناس صورة سيئة للعامية تشبه صورة المرأة التى لا تعرف كيف تتجمل .. أو التى لا تعرف إنها (امرأة) .

فلغة المسرح ، والفن ، يجب أن تكون جذابة ساحرة مختارة .

وألفريد فرج يستخدم هذه اللغة ويستخدمها بسهولة .

وقد أصبح – كما قلت – أخطر منافس موجود فى بلادنا على عرش الكوميديا .

ولم يصل ألفريد إلى هذا المستوى عن طريق الإنتاج السهل أو الإدعاء العريض .. بل درب نفسه تدريبا مستمرا على الكتابة الجيدة .

وكان فى وسعه أن ينصرف إلى الحصول على الأرباح السهلة من سوق الكتابة للراديو أو التليفزيون والصحف ، وما أكثر الذين يحصلون على أرباح سهلة من هذه السوق .

ولكنه فضل أن يسير فى طريق (الفقر والمجد) فحصل على منحة للتفرغ تكفيه أن يعيش حياة مستورة لا أكثر ، وراح يجرب أساليب مختلفة فى الكتابة للمسرح .

وعن طريق هذه التجارب ، انتقل من مرحلة (سقوط فرعون) التى كانت حلم أديب يتحسس طريقه ، فيضربها النقاد والأدباء ، قبل أن يعرف هذا الطريق .

وكانت فى رأيى - تشبه (الحمل الكاذب) .

وانتقل منها إلى مرحلة (حلاق بغداد) الكوميديا الخفيفة ، التى تلبس برقعا من الفصحى .

ثم إلى عسكر وحرامية التى جعلته يتنافس بقوة على عرش الكوميديا فى بلادنا .

وأما المسرحية نفسها فتدل على أن ألفريد متأثر بأساتذة فى المسرح .

إنه متأثر بمسرح بيريخت لا نزاع فى هذا .

ومتأثر بطريقة نجيب الريحانى فى خلق المواقف ، بل بعض الشخصيات ، ولكنه ينزع عن هذه التأثيرات طابعا ، ويستوعبها ، ويدمجها فى تكوينات لتصبح من مخلوقاته .



عسكر وحرامية

بداية جديدة للمسرح التعليمى

محمود أمين العالم

لقد بدأ الموسم المسرحى هذا العام متأخرا بعض الشئ ولكنه فى الحقيقة بدأ بداية لم يبدأها موسم مسرحى من قبل . لست أغالى أن قلت أنها بداية مشرفة للغاية تبشر بمرحلة مسرحية جديدة بالغة العمق والوعى والإبداع كانت رحلتى الأولى إلى المسرح الكوميدى ، لأشاهد فيه مسرحية عسكر وحرامية للأديب الفنان ألفريد فرج .

والحقيقة أننى شاهدت هذه المسرحية خلال الصيف ، قدمتها إحدى فرق الأقاليم . وخرجت من العرض منتشيا بالجهود الكبيرة التى بذلت فى تقديمه سعيدا بأبناء الأقاليم يغزون القاهرة بمواهبهم الصاعدة ولكنى حرصت على أن أعلق حكمى على النص والإخراج حتى أشاهدها بعد ذلك على المسرح الكوميدى .

والتقيت بالمسرحية مرة ثانية منذ أيام . وأخذت تتبلور فى نفسى معانيها وقيمها .

والمسرحية بسيطة للغاية . إنها القصة الإنسانية العادية ، قصة طائفتين من البشر تلتقى بهما فى كل مكان وزمان ، الأخيار والأشرار ، الأمناء واللصوص ، الأبيض والأسود . على أن المسرحية ترتفع عن هذا المعنى الإنسانى المجرد العام ، لتتعمق تجربتنا القومية المباشرة ، فتجسد صراعها داخل القطاع العام ، بين بقايا الفساد القديم ، وبشائر القوى الثورية الجديدة .

وطوال المسرحية يحتدم الصراع بين الأبيض والأسود ، ويكاد الظفر يكون من نصيب الأسود ، ونحن على مشارف النهاية . ثم سرعان ما ينجلى الحق وتنتصر قوى الخير ، وترتفع إرادة الجماعة متمثلة فى الرقابة الشخصية تحت راية الاتحاد الاشتراكى .

والمسرحية فى الحقيقة صفحة ثورية نابضة جديدة فى تاريخ المسرح العربى كله ،

رغم موضوعها القديم المتجدد ، ورغم أحداثها البسيطة الفكهة إنها تمتزج بتراب الواقع المباشر ، وتعتصر منه أغنى الكنوز الفكرية والاجتماعية والفنية ، وتقدمها لنا فى بساطة ويسر . والمسرحية نموذج صاف لفن الفارس ، يسيطر فيها ألفريد على أسراره وقوانينه ويقدم لنا عملا زاخرا بالحرارة والحيوية والحكمة النافعة معا .

الحوار متدفق سيال ، يجرى بالأحداث حينا ، ويقف بالفلسفة والحكمة الغالية حينا آخر ، يلمع بالرموز الموحية ، ويغوص فى الدقائق ، ويفضح العيوب والنواقص الاجتماعية فى اقتدار بالكلمة تارة ، وبالمسلك العملى تارة أخرى ، وبالإطار الفنى العام فى النهاية . ثم يشير إلى الخلاص ، بطريقة ترتفع دائما إلى مستوى الوضوح والجهر ، ولكنها لا تنخفض أبدا عن مستوى الفن الأصيل وهكذا يقدم لنا ألفريد فرج مسرحية تعليمية تجمع بين سلامة البناء الفنى ، وشرف الدعوة الاجتماعية .

ولقد استعان ألفريد فرج فى بناء مسرحيته بمنهج برشت الملحمى .

فكان هناك هذا الكورس الذى تحرك عبر المسرحية كلها ، يفسر أحداثها ويعلق عليها ، ويحيل انفعالاتنا إلى أفكار هادئة ، ثم يمضى بنا بعد ذلك إلى الحل الأخير ، مبرزا القيمة التعليمية الثورية للمسرحية كلها .

على أنى فى الحقيقة قد أحسست فى المسرحية بعض الإطالة ، أو بعض التزيد من التفاصيل التى تصل أحيانا إلى مستوى الاسفاف ، ولم يكن وراءها غير الرغبة فى الضحك مهما كان الثمن الفنى أو الذوقى .

ولعلى تمنيت أن تتركز المسرحية فى فصل واحد كبير ، مما يجعلها أكثر تماسكا واتزانا .

ولعلى أحسست فى بناء المسرحية كذلك ازدواجا بين منهجين ، منهج يغلب عليه الطابع الكاريكاتيرى بل الرمزى ، ومنهج يغلب عليه الطابع السردى الطبيعى ، مما يضعف من وحدة نسيج المسرحية .

وقد أختلف مع نهاية المسرحية . فقد تحقق الحل الأخير بطريقة فردية خالصة قبل أن يتحقق بالإرادة الشعبية والرقابة الشعبية . ولهذا جاءت كلمة الإرادة والرقابة فى النهاية إضافة ملتصقة وليست ضرورة نابعة من البناء الفنى نفسه . ذلك أن ضميرا فرديا استيقظ فى النهاية ، فأنقذ البطل من أيدى الشرطة ، وخلصه من مؤامرات اللصوص . وهكذا اكتملت المسرحية موضوعا ، ثم جاء ممثلو الإرادة الشعبية يعلنون

فوز البطل فى الانتخابات مؤكدين أن الرقابة الشعبية هى السبيل لمواجهة المؤامرات وحل المشاكل .

كيف ؟ . إن الذى حل المشكلة وأفسد المؤامرة هو الضمير الفردى الذى استيقظ ، بعيدا عن الإرادة والرقابة الشعبية ، بعيدا عن لجنة الاتحاد الاشتراكى ولهذا كانت الكلمة الواعية التى قالتها المسرحية فى نهايتها ، مجرد تذييل خارجى لا يعمق الإحساس بالدرس الثورى ، ولا يستخلص هذا الدرس من العمل نفسه ، بل يضيف إليه معنى كبيرا إضافة من خارج البناء الدرامى نفسه .

ولو ارتفعت راية الاتحاد الاشتراكى فى نهاية المسرحية معلنة إرادة الشعب إلى جانب البطل ، ثم اصطدمت هذه الإرادة بنجاح مؤامرة اللصوص فى إلقاء القبض على البطل وسوقه إلى المحاكمة والسجن ، لانتهت المسرحية نهاية أشد خصوصية .. إن إرادة الشعب ستكافح من أجل إنقاذه ، فلتستيقظ بعد ذلك الضمائر الغافية ، فى غمرة ضمير الجماعة الذى يمثله الاتحاد الاشتراكى وليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والإرادة فى تخليص البطل من محنته فليس من الضرورى أن تكتمل كل الدوائر على المسرح ، فلتكتمل الدوائر بعد ذلك بالوعى والكفاح اليومى عقب استيعاب العمل الفنى ولتخرج من المسرحية ونحن نعانى مسئولية المشاركة فى تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة . هكذا يصبح الشعار الأخير لا مجرد شعار يضاف إلى واقع تحقق بالفعل ، بل يصبح نداء إلى معركة ، من أجل تغيير الواقع ، ومن أجل صياغة أفضل لهذا الواقع .

هذا هو المعنى العميق للمسرح التعليمى . إنه لا يقدم درساً تتكامل فصوله أمام عيون المشاهدين فحسب ، وإنما يفجر كذلك فى وجدان المشاهدين فحسب ، وإنما يفجر كذلك فى وجدان المشاهدين إرادة العمل والكفاح إرادة مواصلة الطريق الذى الهمته المسرحية ببنائها الفنى .

هكذا يفتتح المسرح الكوميدى موسمه بعمل ناجح قيم ، يجمع فى أصالته بين المتعة والفائدة ، بين الجمال الفنى والوعى الثورى .

على أن هذه المسرحية ليست بداية طيبة مشرفة للمسرح الكوميدى فحسب ، بل هى كذلك بداية مرحلة جديدة فى تاريخ تطورنا المسرحى كله بداية مرحلة جديدة فى مسرحنا التعليمى كله .

تحية لألفريد فرج ولسعد أردش ولكل العاملين وراء هذا العمل الكبير .

من هم العسكر ..

ومن هم الحرامية ؟

أن نهدف الكوميديا بحيث نجعل لها مضموناً اجتماعياً هادفاً ، هو ذاته عمل رائع ومجيد ، وبخاصة فى هذه الفترة الهامة من تطورنا المسرحى بل والثقافى كله ، التى تستوجب من الكتاب نوعاً من الالتزام .. الالتزام بقضايا واقعنا الاجتماعى ، فى مرحلة تحوله إلى النظام الاشتراكى ، متخلصاً من بقايا الوضع الطبقى القديم بتطلعاته البورجوازية ، وطرائقه الانتهازية ، وأساليبه الفردية ، وشتى مظاهر القهر والتجزئة والاستغلال .

هذا فضلاً عن أن الكوميديا من حيث هى موصل جيد للأفكار والقيم والمعانى فن رفيع ومؤثر ، بل فن فيه من الممكنات مالا يتوافر فى أى فن آخر من فنون العرض المسرحى ، فلديها القدرة على تعرية الرخيص والتافه تثبيتاً لمعانى الرفيع والنبيل ، ولديها القدرة على إثارة انفعالى التهكم والسخرية .. التهكم على مظاهر الجشع والفساد والمجون ، والسخرية من صغار النفوس وصغار العقول وضعاف الإحساس الجمعى بالحياة . وهذا هو المعنى المقصود من أن الكوميديا صورة معنوية للمجتمع ، أو هى على الأقل تصور من المجتمع جانب الفساد ، منادية فى الوقت نفسه بضرورة الإصلاح .

على أنه إذا كان الضحك فى جوهره عقوبة للمجتمع .. عقوبة تقع على بعض النماذج والشخصيات المنحرفة ، ففى وسعنا أن نرى كيف يعمل الضحك عمله لتحقيق مغزى أبعد من مجرد الترفيه الحسى الرخيص ، ومما فى الأشخاص الحقيقين الواقفين على المسرح . من هنا كانت الكوميديا أيسر وأقدر على تناول موضوعات الحياة العادية ذات الأثر العميق ولا أقول موضوعات الساعة السريعة الزوال ، لأن الكوميديا فى أرفع صورها هى ما يسمو على اليومى والمؤقت لتكون مرآة لعصرها بل مرآه للكثير من العصور . ومن هنا أيضا كانت الكوميديا أسرع وأنفذ فى مخاطبة الجمهور العريض ، مخاطبته دون ترخص أو إبتذال ، وتوعيته دون خطابية أو مباشرة ، حتى ينشأ لديه ما يسمى بالإحساس الكلى الشامل ، وهو الإحساس الذى يتجلى فى الكوميديا الراقية بل وفى كل فن رفيع .. الإحساس بأن هذه الحقائق والمواقف والأشخاص ليست معزولة فى ذاتها ، ولا هى مفصولة عن مجتمعها بل هى فى الواقع رموز لأشياء أعظم منها نفسها ... وأكثر أهمية . ومن هنا أخيراً كان وجوب الحرص على مقومات الفن الكوميدى .. فناً رفيعاً له أصوله وقواعده ، وله أسلوبه الخاص ومنطقه الداخلى ، وهى

المواصفات التى إذا تعداها لن يعد فنًا رفيعًا بل لم يعد فنًا على الإطلاق ، وإنما هو فى أسعد الأحوال عمل يقصد به التسلية والترفيه والإمتاع الهزلى الرخيص .. وهذا هو الفرق بين الكوميديا الفن والكوميديا التجارة ، أو بين الكوميديا الفن والكوميديا اللافن.

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن مسرحية عسكر وحرامية التى كتبها المؤلف المسرحى ألفريد فرج ، وأخرجها سعد أردش ، وقدمها المسرح الكوميدى على مسرح الجمهورية . لأننا ونحن بصدد تقييم هذه المسرحية تقييمًا نقديًا عادلا ، لابد لنا قبلا من أن نضع فى اعتبارنا هذه الأمور مجتمعة ، لكى نسجل للمسرحية فضل تهديف المسرح الكوميدى وتوظيفه لخدمة واقعنا الاشتراكى الجديد ؛ وهى نغمة جديدة وجادة لم نعهدها من قبل فيما سبق أن قدمه المسرح الكوميدى من مسرحيات .

ولكن إلى أى حد وبأى معنى نجح ألفريد فرج فى خلق مسرح كوميدى هادف ؟ . هذا هو السؤال الذى سنحاول الإجابة عليه من خلال تحليلنا لعناصر مسرحيته « عسكر وحرامية » .

« العسكر » هم كل الناس .. كل أفراد الشعب .. كل من له ضمير نقى ، وعين مفتوحة ، ويد عامله يستطيع بها ومن خلالها أن يراقب وأن يقبض على « الحرامية » الذين ينحرفون وينتهزون ، ويستغلون ، ويعبثون بمقدارات الجميع .. بمقدراتى وبمقدراتك ومقدرات الأخرين . هذه هى القيمة الأساسية التى تدور عليها أحداث المسرحية ، ولكى يطرح المؤلف هذه القيمة على امتداد ثلاثة فصول كاملة ، اختار لها إطارًا اجتماعيًا معاصرًا ، هو وحدة صغيرة فى إحدى مؤسسات القطاع العام . وحدة تموينية فى أحد فروع الجمعية الاستهلاكية ؛ حيث تتيسر فرص الرشوة والمحسوبية والانحراف ، وحيث تكون المشكلة حادة ومباشرة لأنها تتعلق بقوت الجماهير ، وتنسحب على جميع مؤسساتنا الاقتصادية التى يتصل فيها العمل بالمال العام .. مال الشعب .

أما اللحظة الزمنية التى اختارها المؤلف ، فهى ملائمة كل الملائمة لإبراز الصراع بين القطبين المتنافرين .. بين العسكر والحرامية . هذه اللحظة هى لحظة الانتخابات .. انتخابات لجنة العشرين ، حيث تنقلب الوحدة إلى ساحة حرب ضارية ، فيها الشرفاء وغير الشرفاء ، فيها الاشتراكيون وغير الاشتراكيين ، فيها « فهيم نبيه نزيه أمين » كاتب المشتروات بالوحدة ، والواضح من اسمه أنه اشتراكى أصيل ، ومن خلفه عدد كبير من العمال والسعاة الكادحين ؛ وفيها « أحمد المليان » متعهد توزيع الخضار ،

الذى يثرى ويمتلئ بالرشوة والاستغلال ، ثم « توفيق السالك » سكرتير الإدارة والوصولى النهاز ، الذى يبيع ضميره من أجل الترقيات ، ويبيع شرفه من أجل الرشاوى ، « وميمى » الموظفة بالوحدة ، التى تستغل نفوذ خالها رئيس مجلس الإدارة لتفرض سيطرتها على الموظفين ، و« زينات » الموظفة المنحرفة ، التى تحلم بالتطلعات الطبقية البورجوازية ، ثم مفتش التحقيق وسكرتير مفتش التحقيق اللذان يتقاسمان الرشاوى بنسبة ١٠ ٪ ، عشرة فى المائة للسكرتير والباقى كله للمفتش ؛ وهكذا اجتمع فى هذا الفرع الصغير فريق الحرامية ، فى وقت من أنسب الأوقات هو وقت الانتخابات ، لتدور المعركة بين الطرفين على المكشوف تارة ، وفى الخفاء تارة أخرى ، وهذا هو ما عبر عنه « نخلة » سكرتير المفتش بقوله :

« الفرع ده يابيه صغير ، لكن صوته عالى بيقول جاى . تعرف لو الفرع ده كله حرامية ماكنتش سمعت له صوت ، ولا عمرك عرفت له عنوان . لو كان كلته شرفا ، ولاكنا عمرنا خطينا له عتبة . الزعيق ده كله لأن فيه حرامية وشرفا .. جراثيم وكرات دم حية .. دقوا فى بعض .. عليت السخونة . أما الفرع سخن زعق ، قال : جاى .. جينا » .

وفى هذه العبارة التى قالها نخلة يتبلور الصراع بين العسكر والحرامية ، بين قوى التقدمية وقوى الرجعية ؛ ومن هذه العبارة أيضًا ينطلق الصراع فى المسرحية ، ويتمدد على طول الفصول الثلاثة ، وأقول يتمدد بدلا من يتطور لأننا فى الحقيقة لانحس بأننا أمام حدث مسرحى ينمو ويتطور حتى يصل إلى الذروة ، وإنما هى مشاهد مسرحية يربط بينها خط درامى ضعيف ، بل ما أكثر المشاهد التى يمكن حذفها بسهولة دون أن يحدث أى صدع فى البناء أو أى خلل فى الإطار العام للمسرحية . خذ مثلاً مشهد الساعى الذى يخطئة الفتوة ويضربه بدلاً من فهيم الموظف ، فيلف ويدور فى المسرح ليختفى فى دولاب ، ثم يخرج منه ليختفى فى دولاب آخر ، دون علاقة لهذا كله بالخط الأساسى فى المسرحية . خذ أيضًا مشهد العامل الذى يخطئة الفتوة نفسه فيعطيه الخاتم بدلاً من توفيق السكرتير المرتشى ، فإذا بالساعى يبتلع الخاتم ، والفتوة يجرى من ورائه ويظلان فى حركة لف ودوران لا علاقة لها كذلك بالمسرحية .

أضف إلى هذا كله أن سلوك الكثير من الشخصيات لم يكن مبرراً ولا متسقًا مع الإطار العام للشخصية .. من ذلك مثلاً العامل الكادح المتحمس للدور النضالى الذى يقوم به فهيم من أجل حماية مكاسب العاملين ، فإذا به يبتلع الخاتم المقدم إلى فهيم هذا على سبيل الرشوة . من ذلك أيضًا اعتراف « ميمى » فى نهاية المسرحية بأنها اشتركت فى المؤامرة التى دبرت ضد فهيم ، مع أنها كانت طوال المسرحية نموذجًا للفتاة المستغلة التى تتسلق على أكتاف خالها ، وتحلم بأتفه ما فى البورجوازية من مظاهر . إن مثل هذا السلوك أو ذاك لا يمكن أن يصدر هكذا عفو الخاطر ولكن لا بد له من أن يبرر تبريراً دراميًا ، بحيث يصدر عن طبيعة الشخصية أو الموقف ليخدم التطور العام للحدث المسرحى .

إن عدم وجود عقدة محكمة ينبع منها الحدث المسرحى ويتطور جعل المؤلف يلجأ إلى المشاهد لا إلى المواقف ، والموقف حركة عضوية حية قابلة للتمدد والانطلاق ، بعكس المشهد الذى إما أن يكون مقفلاً على ذاته أو مفصولاً منعزلاً ، ولقد حفلت المسرحية بالكثير من هذه المشاهد .. فهى إما منولوجات منعزلة مليئة بالخطب والمواعظ والتجارب الشخصية ، كما فى الخطبة التى ألقاها فهيم ، والموعظة التى تلاها توفيق ، والتجربة الشخصية التى قصها أحمد المليان ، أو ديالوجات ثنائية مقفلة على ذاتها كتلك التى دارت بين متعهد الخضار وتابعه ، وبين المفتش وسكرتيره .

ولقد ضاعف من خطورة المونولوجات المنعزلة والديولوجات المغلقة ، لعدم نبوعها من قلب الحدث ، وخضوعها لحتمية التطور المسرحى ، أنها أوقعت الكاتب فى شباك الفكاهة اللفظية والقفشات ، فما أكثر النكت الرخيصة والألفاظ المبتذلة التى وردت فى كلام الشخصية .. « يا بتاع القرع .. يا بتاع الكوسة يا بتاع البامية .. يا بتاع ال .. » بل ما أسخف المشهد الذى نرى فيه الفتوة يرغم العامل على شراب « الشربة » ، ومتعهد الخضار يحمل له « أصرية » لكى يخرجا منه الخاتم الذى ابتلعه ، وكذلك المشهد الذى نرى فيه فهيم وهو يخلع بنطلون ويرقد على الأرض وإلى جواره ميمى ، لقد سبق وأن ورد هذا المشهد فى الكثير من المسرحيات الكوميدية ، فما كان أغنى المؤلف عن تكراره وأراحتنا مما فيه من ابتذال .

على أن الأهم من هذا كله هو ما أصاب مضمون المسرحية من ثقوب وثغرات كنتيجة مباشرة لتفكك البناء المسرحى ؛ فلأن سلوك الشخصيات غير مبرر ، والمسرحية أقرب إلى المشاهد منها إلى المواقف ، جاءت القضية مسطحة رغم ما فيها من تكلف ، والنهاية غير مقنعة رغم ما فيها من افتعال . صحيح أن هدف الفن الكوميدى لخدمة

واقعنا الاجتماعي ، واستثماره لحماية إنساننا الجديد هو فى ذاته عمل رائع ومجيد ، ولكن أن نقلل من فعالية هذه المضامين بإساءة تقديمها إلى الناس ، هو أيضاً فى ذاته عمل غير رائع وغير مجيد ؛ ففى الوقت الذى يحرص فيه المؤلف على إبلاغ هذه المعانى وإيصالها إلى الناس ، نراه يلجأ إلى وسائل إيضاح وإيصال من شأنها تسطيح القضية ، والإضعاف من تأثيرها ! فى نفوس الجمهور .. فالمسرحية حافلة بالنبرة الخطابية ؛ والعبارات الهتافية ، والكلمات الرنانة ، والكليشهات المكررة والمعادة ، وهذه كلها أشياء لا مانع من استخدامها على الإطلاق ، لا مانع من استخدامها فى مقال أو فى ندوة أو فى حديث ، أما أن تستخدم فى الفن والفن المسرحى بنوع خاص ، فهناك ألف مانع .. هذه الموانع الألف تتلخص فى إنها تخرج الفن عن طبيعتة كفن ، وتجعله يخرج من ذاته لينال غيره على حد تعبير سارتر سيد الكتاب الملتزمين . فمتى كانت المسرحية خطابية زاعقة ، أو هتافية مباشرة أحالت معها المسرح إلى منصة للاجتماع ، أو إلى منبر للوعظ والإرشاد ؛ فالدعوى شئ والدعاية شئ آخر ، الدعوة تأثر والدعاية تأثير ، الأولى فيها الإنفعال أما الثانية ففيها الافتعال ، ومتى دخلت الدعاية من الباب خرج الفن من الشباك كما يقول تشيكوف العظيم .

وهكذا كان الطابع السياسى غالبًا على المسرحية كلها ، موازيًا لحركة الشخصيات وسير الأحداث ، وذلك لكى يخلص المؤلف فى النهاية إلى أن الرقابة الشعبية والاتحاد الاشتراكى هم الضمان الحقيقى لتحقيق الكفاية والعدل ، ولحماية مكاسب هذا الشعب . ولكن المسرحية لم تنته هذه النهاية الهادفة نتيجة لحتمية درامية فى سير الحدث ، ولا نتيجة لتطور طبيعى فى حركة الشخصيات ، وإنما لأن المؤلف أراد تحقيق هذا الهدف بأى شكل من الأشكال ؛ فالبطل « فهيم نبيه نزيه أمين » يخرج من المؤامرة ، وينجح فى الانتخابات ويحصل على مكافأة تشجيعية لا لثورية فيه أو بطولة ، ولكن لطيب قلبه ، ولبركة دعاء الوالدين ، وعندما تنقذه « ميمى » من السجن ، وتعترف بأنها اشتركت ضدة فى المؤامرة ، تفعل ذلك لا من قبيل الإيمان به ، ولكن على سبيل العطف عليه ؛ وحتى هى يصيبها هذا التحول الجذرى العميق بطريقة قدرية خالصة ، لا منطق فيها ولا مقدمات ولو أن المسرحية انتهت بالقاء القبض على البطل ، وسقوطه ضحية المستغلين والمنحرفين ، وهو الإنسان الطيب القلب ، النقى الضمير ، لاكتسبت المسرحية بعداً وعمقًا أروع بكثير من هذا التسطيح الفكرى والفنى على السواء.

وكلمتى الأخيرة إلى المؤلف الجاد ألفريد فرج ، هو أنه لا يكفى أن يكون الإنسان اشتراكيًا حتى يصبح فنانًا اشتراكيًا ولكن ينبغى أن يكون الإنسان فنانًا أولاً !

المهم أن تلك هى معطيات مسرحية « عسكر وحرامية » فكيف استقبلها المخرج سعد أردش ، ليقدمها على خشبة المسرح .. قطعة عضوية نابضة بالحركة والحياة ؟

الحقيقة أن مهمة المخرج كانت أشق بكثير من مهمة المؤلف بل ومن مهمة باقى الممثلين ؛ فالمؤلف كتب كلماته السياسية وانتهى ، والممثلون وجدوها أمامهم كلمات نارية ملتهبة فقالوها وانتهوا ، أما المخرج فقد كان عليه أن يملأ الثقوب ، ويسد الثغرات ، ويرمم الصدع الموجود فى البناء المسرحى ، وذلك كله لكى يقدم شيئًا يمكننا أن نقول عنه إنه مسرحية .

فمهمة « تقنين » المسرحية ، أعنى طلاء هذا العمل الفكرى والسياسى الجاف باللون الفنى ، وقعت كلها على عاتق المخرج ؛ ولذلك كان توفيقًا كبيراً منه أنه تعاطى هذه المسرحية بأسلوبين فنيين مختلفين ، موفقًا بينهما بقدر الإمكان ، وذلك ليحقق للمؤلف هدفه الفكرى والسياسى من ناحية ، وليحقق للمسرحية البعد الفنى والدرامى من ناحية أخرى . هذان الأسلوبان هما الأسلوب التعليمى القائم على منهج بريخت الملحمى ، والأسلوب الشعبى المستمد أصلاً من كوميديا الفن الإيطالية . فمن أسلوب بريخت الملحمى استمد المخرج تلك النكهة التعليمية التى تجلت واضحة فى حركة السعاة والعمال ، وتوظيف هذه الحركة للقيام بدور الكورس الذى يروى الحكاية ويعلق على الأحداث ، فضلاً عن استخدام أسلوب النقد الذاتى الذى كانت تلجأ إليه الشخصيات لتحليل سلوكها ، وتصفية موقفها ، وإصدار الحكم على نفسها وعلى نفوس الآخرين . ومن كوميديا الفن الشعبية استعار المخرج أسلوب الحركة السريعة المتلاحقة ، التى تبدو كما لو كانت حركات ارتجالية ؛ فالممثلون يتداخلون ويتخارجون ، ويتعلق بعضهم بالبعض الآخر ، ويركب بعضهم فوق البعض الآخر ، يجلسون فوق المكاتب ، ويقفون فوق الكراسى ، ويقعون فوق الأرض ، كل هذا فى إيقاع سريع وحركة متلاحقة ، بثت فى المسرحية عصير الفن ورحيق الحياة .

وكان رائعا من المخرج لكى يضفى على المسرحية طابع الفن الكوميدى ، أنه لجأ إلى أسلوب الإخراج الكاريكاتيرى .. فالشخصيات صارخة وحركاتهم فاقعة وكلماتهم زعيق وهتاف ، وهذا مما غطى كثيراً على الطابع الخطابى والهتافى للمسرحية ، وإن لم ينج المخرج فى مقابل ذلك من الوقوع فى بعض مشاهد الابتذال التى قللت كثيراً من جمال الإخراج ؛ من ذلك مثلاً مشهد أحمد المليان متعهد توريد الخضار وهو يمتطى

ظهر تابعه ، ثم وهو يضربه على قفاه عدة ضربات ؛ فمشهد الامتطاء هذا غير كريم بأى حال من الأحوال ، وكذلك مشهد الضرب على القفا غير إنسانى على الإطلاق . من ذلك أيضًا مشهد العامل الذى أرغم على شرب « الشربة » ، فإذا به « يتفتف » فى وجه الجمهور ، ويزداد الأمر سوءًا عندما يأتى المتعهد وهو يحمل له « الأصرية » لكى يتبرز فيها خاتم الرشوة .

أما الموسيقى فقد وفق المخرج فى استخدامها استخدامًا يؤكد الطابع الكاريكاتيرى الذى خلعه على الشخصيات .. فكل شخصية تحتها خط موسيقى ، يكشف عن حقيقتها ، ويعبر عن ملامحها ، ويقدمها تقديمًا صادقًا إلى الجمهور ؛ ولذلك اختار المخرج خطوطه الموسيقية وعليها طابع التهكم والسخرية والاستهزاء .. وإن لم ينج فى مقابل ذلك أيضًا من الوقوع فى بعض الأنغام السوقية ، ولا أقول الشعبية ، التى قللت هى الأخرى من رشاقة العرض المسرحى ورهافته ، وليس أدل على ذلك من الموسيقى والأغانى التى صاحبت افتتاح الفصول ، وتخللت سير الأحداث . على العكس تمامًا من « مزيكة حسب الله » التى جاءت رائعة وملائمة فى نهاية المسرحية .

وأخيرًا فإن الذى يحسب للمخرج لا عليه ، هو قدرته البارعة على تحريك المجاميع والشخصيات داخل دائرة الديكور الضيقة ، التى لم توفق فى تصميمها نهى برادة ، فضلاً عن قصورها الواضح عن الوفاء بكل أبعاد الحركة المسرحية ، والتجاوب مع الذوق الشعبى والرشيق فى وقت واحد ؛ الشعبى الذى يتمثل فى جو العمال والسعاة والانتخابات ، والرشيق الذى يتمثل فى تطلعات الطبقة البيروقراطية التى تعيش فوق المكاتب . ولعل أضعف ما فى الديكور هو الكراسى غير المتلائمة مع المكاتب .. مكاتب إيديال وكراسى العفى . ثم تقسيم المسرح إلى مستويين .. طابق علوى وطابق سفلى ؛ أما الطابق العلوى فلم يكن له مايبرره على الإطلاق ، سوى تشتيت المدرك البصرى والمدرك السمعى لدى الجمهور ، وشغله بطريقة متعسفة ببعض الممثلين فى بعض مشاهد المسرحية . وأخيرًا تجيء ألواح الديكور التى كانت تكشف عن حركة الممثلين فى الدخول والخروج من خلف المسرح ، ومن بين الكواليس .

أما عن الممثلين فقد وقفوا جميعًا وإلى حد كبير فى الأداء ولا أقول فى التمثيل ، وذلك لكثرة المونولوجات الثنائية التى أشرنا إليها فى تحليل البناء المسرحى ؛ هكذا كشفت المسرحية عن قدرات فنية هائلة فى طليعتها الممثل الكبير بالفعل عبد المنعم إبراهيم فى دور فهيم ، ومحمد رضا فى دور أحمد المليان . لقد استطاعا سويًا أن يكونا ثنائيًا على جانب كبير من التكميل والتكامل ، كل منهما يقف على الطرف الآخر

من صاحبه فى منطق التفكير وحركة السلوك ، وكل منهما يكشف عن الثقوب السوداء فى ثوب الآخر . إن هذا « الدويتو » بحق صاروخ فكاهى رائع يمكن أن ينطلق من فوق قاعدة المسرح الكوميدى .

وبعدهما يجىء المفتش عدلى كاسب وسكرتيره إبراهيم سعفان ؛ فقد كانا على قدر كبير من اللياقة الفنية والحركة الأنسابية والأداء الواعى ، بعكس رجاء حسين فى دور ميمى ، وميمى جمال فى دور زينات اللتان كانتا على قدر كبير من اللياقة البدنية ولا أقول الفنية ، وكان فى استطاعة رجاء حسين أن تكون أروع من ذلك بكثير ، لو أنها لم تبالغ فى استخدام مواهبها الجسدية التى شغلتها عن استغلال طاقتها الفنية وأوحت إليها أن فى استطاعتها منافسة الفاتنة لا الممثلة شويكار طالما أنها تقف على خشبة المسرح الكوميدى .



سيف فى المستحيل

بهاء طاهر

العدل الذى كان يشغل سليمان الحلبى والذى فرغ من سؤاله الملح بطعنة خنجر فى الحديقة يؤرق من جديد بال ألفريد فرج . فالأمير سالم بطل مسرحيته الجديدة هو أيضا باحث عن العدل كالحلبى فى مسرحيته الأخيرة . لكن القضية والشكل يختلفان تماما هذه المرة . فلسنا الآن على أرض الواقع الصلدة بعلاقاتها الاجتماعية والسياسية المحددة التى كان الحلبى يتحرك فى إطارها، ولكننا فى عالم مأسوى يمتزج فيه الواقع بالرمز وسط دائرة مدومة من الجريمة والقصاص، ومن الصراع ضد قوانين البشر والكون . إن مسرحية « الزير سالم » تتمتع بأهم ما يميز المسرحية الأصيلة . بالتصميم الفنى أو بالايحاءات المتعددة التى تبعثها التجربة الواحدة . ويقول الأستاذ ألفريد فى مقدمة المسرحية المطبوعة أنه كان مشغولا بمشكلة الزمن حين كتب المسرحية ، أو باستحالة رجوع الزمن وتصحيح ماوقع فيه من ظلم . ولكننى بعد أن قرأت المسرحية وشاهدتها على المسرح تأكدت أن هذا القول ليس إلا نوعا من مداعبة الكاتب لجمهوره . ففى مسرحية الزير سالم ماهو أكثر بكثير من مشكلة الزمن أو العدل فى إطار الزمن . بل أن محور المسرحية هو « الحكم والعدل » وليس « الزمن والعدل » وإذا كنت بذلك اختلف مع مؤلف الزير سالم نفسه فى تفسير عمله (وهو خلاف أباحه سقراط منذ أكثر من ألفى عام) فيبقى أن نرى ماتبوح به المسرحية ذاتها . وفى هذه الحالة يجب أن نستغنى تماما عن المقدمات المطبوعة، وعما تثرثر به الشخصيات فى المونولوجات وغيرها، وأن نحاول فهم المسرحية من خلال علاقات الشخصيات والأحداث لاغير – ويتصادف أن هذه هى الطريقة الوحيدة لفهم أى مسرحية، رغم أن معظم من حاكموا الكاتب قد حاكموه بسبب المقدمة أو الحوار .

تأخذ مسرحية الزير سالم شكل التحقيق . وموضوع المحاكمة هنا هو تاريخ مجتمع وحكامه . فنحن نرى في البداية أميرا رفض أن ينصب على العرش الذي يستحقه : أنه يرى العرش ملوثا بالدماء ومثقلا بالجرائم التي يستحيل تطهرها . وهو يسأل المحيطين به أمه (جليلة) وجده (مرة) وأخته (يمامة) وعمته (أسماء) يسألهم جميعا عن تفسير المذابح التي كانوا شهودا لها . وتتقدم جليلة لتدلي بشهادتها . وبعد هذه المقدمة نرجع للماضي، ثم يتداخل الحاضر بالماضي في سلسلة من المشاهد محورها هذا التحقيق الملكي الذي يجريه الأمير هجرس حول العرش .

ويدلي الشيخ مرة بشهادته فيعود بنا إلى أصل الشرور . يحكي لنا قصة مصرع الملك الأول (ربيعة) ملك بني قيس جميعا من آل بكر وآل تغلب . اغتاله الملك الغازي التبع حسان . فقد رفض ربيعة أن يركع للمنتصر الذي اغتصب عرشه فقتله بينما كان (مرة) وبقية سادات القبيلة سجودا بين يدي الطاغية .

وتتقدم جليلة بنت مرة فتحكي بدورها ما حدث للتبع حسان بعد ذلك . لقد خطبها التبع لنفسه ولكنها دبرت مؤامرة للخلاص منه بمعونة أخيها جساس، وبمعونة ولدي عمها القتيل : كليب وسالم . ويقتل التبع ليلة زفافه ويفوز بنو قيس بحريتهم . ثم يلي كليب عرش أبيه ربيعة التغلبي، ويتزوج من جليلة بنت مرة البكرية . ولكن هناك ما يهدد هذا الوئام بين القبيلتين، فالملك الجديد يعمل شأن أبناء عمومته من البكريين . وهو أيضًا على قدر كبير من الصلافة والغرور . يتباهى بعدله ولكنه لايطيق أن يعارضه أحد، وموقفه يثير حقد جساس . فهذا الأمير البكري يعتقد أنه أحق بالعرش لأنه طعن التبع وقتله حين تردد كليب . ولكن مايزيد حقده هو أن - كليب - يقصي عنه كل سادة بني بكر ويعاملهم معاملة الأتباع لا الشركاء . وليس معنى هذا أن (كليب) يقرب إليه سادة بني تغلب . بل هو رغم حبه الشديد لأخيه سالم يخشى أن يكون طامعًا في عرشه . أنه باختصار حاكم مطلق وطاغية ورث طاغية آخر . ولكن الطغيان ينشر من حوله دوامة الشرور التي تجرفه في النهاية . فهو ينفي أخاه سالم من المدينة لمكيدة دبرتها زوجته جليلة، وحين يبقى وحيداً بدون حماية أخيه وحارسه يسهل على جساس أن يتخلص منه لمكيدة إمرأة أخرى . أشباح الماضي تعود . تظهر سعاد أخت التبع متنكرة وتغري (جساس) بالعرش . ولكن الغواية وحدها ليست هي السبب . فكليب قد قدم لجساس من الأسباب مايبرر الانتقام كما رأينا . ولهذا فهو يطعن (كليب) ويقتله بين يدي ابنته (يمامة) ويسمع سالم في منفاه بالجريمة ويعود للثأر .

يبقى الآن أميران بلا عرش : جساس وسالم، هما طرفا الحوار بعد ذلك . يهرب جساس لأن قومه أرادوا أن يسلموا عنقه للأمير سالم صاحب الثأر . ولكن سالم لايطلب دم جساس . أن يطلبه هو ماتريده، يمامة « كليب حيا لامزيد » . ويعرض مرة المهادن دم أثنين من أبنائه فوق جساس ولكن سالم يرفض . « كليب حيا »، وإذا لم يكن هذا ممكنا فهى الحرب والإبادة نكل بنى بكر . ويرجع مرة لاسترضاء ولده جساس، فليس غيره فارسا يستطيع قيادة بنى بكر فى الحرب الرهيبة التى ينذر بها سالم . ويعود جساس الذى أهدر قومه دمه . يعود ممروراً وأكثر حقداً من أى وقت مضى . فهو الآن يكره بنى بكر بقدر مايكره بنى تغلب . وهو يعد بأنه سيقودهم للحرب والنصر، ولكنه يعد بأنه سينتقم منهم أيضاً . سيكون طاغية البكرتين .

وماذا عن الأمير سالم ؟ .. ماهى حقيقة موقفه ومامعنى هذا الطلب المستحيل : « كليب حيا لامزيد » ؟ أنه بطبيعة الحال العدل المثالى . فإذا كان التفكير الكامل عن السرقة هو رد الشئ المسروق، فإن التفكير الكامل عن القتل ينبغى أن يكون هو رد الحياة للقتيل . وليس يفيد هنا نتساءل عما إذا كان هذا ممكنا أو مستحيلاً ، فإن مايطلبه سالم ليس هو الممكن، بل « العادل »، ماينبغى أن يكون يجب أن يحدث . وإذا لم تكن المعجزات شيئًا فى متناول اليد فيجب أن نصنعها وأن ننتزعها من الأقدار .

وما أغرب الطريق الذى يسلكه سالم لانتزاع المعجزة . القتل والقتل إلى أن « تتفجر المعجزة بضربة سيف جبارة فى المستحيل كما ينقدح فى الصخر الشرر » « أن تتخلق المعجزة فى بحر من الدماء كما تتخلق الحياة من نبع ماء » أما هذا وإما الموت للجميع . « أن يبيد العالم أو يعود كليب » فإذا لم يكن العالم عادلا وكاملا فهو مكان لايصلح للحياة وينبغى له أن يفنى . هكذا يفكر سالم . ولكن هذا الطلب للمستحيل لم يتفجر فى نفسه مع موت كليب . لقد كان الزير يطلب المستحيل منذ البداية، حتى فى لهوه الأول، وعربدته هى بحث وطلب للذة الكاملة لاتتحقق أبداً، وهاهو يعبر عن أشواقه المبهمة لأصدقائه « المشكلة هى أنى أحب الشمس ولا أستطيع أن أتزوجها ، وأن الشمس تحب القمر ولا تستطيع أن تتزوجه، ولذا ندور نحن الثلاثة فى فلك المستحيل » فى هذا المزاح المبكر يعبر سالم عن رغبته فى تعديل النظام المألوف للأشياء : فى أن تكون حرية الإنسان فى الكون بلا حدود . ولكن ما أكثر ما يحد من هذه الحرية فى الحياة – وأخيراً تأتى تلك السخرية النهائية القاسية : الموت الذى لامعنى له . وسالم يثور على هذا كما رأينا طلبًا للعدل الكامل والحرية الكاملة .

وهذه الصيحة فى طلب الحرية المستحيلة شبيهة بصيحة شهيرة فى الأدب المسرحى . صيحة كاليجولا وهو يطلب القمر بعد موت أخته دروزيلا . لقد قرر كاليجولا أن يجعل من نفسه قدراً لكى يفهم الغدر ولهذا راح يقتل ويدمر . أما الأمير سالم فيذهب خطوة أبعد من ذلك ، هو يجعل من نفسه قدراً ، لكى يبتز من القدر العدل والكمال . فإلى أين ينتهى به هذا البحث عن العدالة المثالية ؟ .

لقد انتهى به إلى أبشع الجرائم جميعا . جريمة قتل الأطفال . هاجم مضارب البكريين وأعمل السيف فى أطفالهم . لم يرجع إلا عندما سمع أن هناك ابنا لكليب بن البكريين والمهم هنا ان قتل الأطفال هو قمة سعى سالم لفرض قانونه على العالم ولتغيير قانون العالم . فهو الآن يحاول أن يبيد نبت الحياة فى مهدها بقتل الأطفال ، وعندما يتوقف عن القتل لسماعه عن ابن كليب فإنه يدرك ويقر بعجزه عن مواجهة قانون العالم – فها هو العالم يتحداه بنوع من العدالة لا يستطيع أن ينكره : إن حياة كليب لم تنته تماما مادم يعيش فى ولده ، وها هو سالم الباحث عن تكفير الجريمة ضد أخيه ، يوشك أن يرتكب جريمة جديدة ضد كليب ويوشك ان يضرب فى لحمه وهو يقتل أبناء البكريين . هزيمة شاملة يدركها سالم ويعبر عنها بعد ذلك فى مونولوجه الطويل بصيحته اليائسة . « الظلم ، ذلك النجم الأسود الثابت فى نهار السماء ، ما الذى يستطيع أن يسقطه ؟ » .

وتتأكد هزيمة سالم بعد ذلك حين ينجح جساس فى أسره ويأمر بقتله . لقد انتهت لعبة سالم الصغيرة ضد القدر بالفشل . ولكن ماذا كان من أمر سالم كحاكم لقومه – كأمير للتغلبيين .. إنه طاغية لا أكثر ولا أقل كالتبع حسان وأسوأ من أخيه كليب . يتضح لنا ذلك من معاملته لأخته أسماء ، وللجنود الثلاثة من حراسه ، وتتضح أكثر من ذلك فى شكوى الجنود البكريين والتغلبيين مما صنعته بهم الحرب فى بداية الفصل الثالث . أن سالم زعيم التغلبيين لم يكن أكثر برا بقومه مما كان بالبكريين . وليس الجانب الأخلاقى مهما هنا إلا بمقدار علاقته بموضوع المسرحية – فهو تأكيد لمدى الظلم الذى يمكن أن يتورط فيه أمير مثالى باحث عن العدل المطلق والحرية المطلقة . انه يخون المثال الذى يبحث عنه حين يهدر قيمة الإنسان الحى . المثالية هنا تلتقى مع الأنانية فى نتيجتها الأخيرة : الطغيان . هنا يلتقى سالم مع جساس .

أن سالم وجساس ليس طرق صراع بقدر ماهما شبيهان . قد تكون دوافع الفعل عند كل منهما متباينة : الحب عند سالم والبغض عند جساس ، المثالية فى جانب والأنانية فى الجانب الآخر . ولكن الدافع واحد فى نهاية الأمر والنتيجة واحدة .

جساس يبحث عن العدل كما يبحث عنه سالم . أنه لايريد العدل المطلق هذا صحيح ، ولكنه يريد العدل لنفسه .(ولنذكر هنا أن هذا قد يحرمه من هالة البطل التراجيدى ولكنه لا يجعل منه الشرير الميلودرامى) عدل عند جساس أن يرتقى العرش بدلا من كليب لأنه هو الآن قتل حسان . وعدل عنده أن يموت كليب لأنه لايجعله ندا له . وانتقامه من قومه عدل أيضًا لأنهم أباحوا دمه ولأن إخوته كانوا أقل براً له مما كان سالم بأخيه كليب . ولقد أنذرنا جساس منذ البداية أنه سيصبح طاغية ، وهوينفذ وعيده . فحين ينجح فى الإيقاع بسالم وحين يختفى سالم الذى يعتقد جساس أنه مات ، يبدأ انتقامه الوحشى من التغلبيين ، ويمارس طغيانه على البكريين . ونرى صورة لاستبداده واستهانته بالحياة حين يسمع أن لجليلة أخته ولداً من كليب ، وأنها أخفت هذا الولد . فهو ينذر أنه سيجده حتما سيقتل هذا الغريم المحتمل ويشرب الخمر فى جمجمته .

ولكن قبل أن نصل الى هذا الابن الذى يلتقى على الاهتمام به جساس ببغضه الهائل ، وسالم بحبه الأكثر هولا فلابد أن نعود مرة أخرى للزير .. لقد دبر جساس قتله غيلة فى خيمته ثم حمل جسده الدامى لأخته أسماء كى تحرقه بنفسها . انتقاما لزوجها وولدها البكريين اللذين قتلهما سالم . ولكن أسماء تكتشف بعد خروج جساس أن (سالم) مازال فيه نفس يتردد . ويتغلب حبها لأخيها على بغضها له فتهبه لخادمه عجيب الذى يحمل سيده الجريح بعيداً . وينبئ الطبيب الحكيم هذا الخادم الوفى أن سيده سيظل نائما سبع سنين ثم يصحو فاقد الذاكرة .وتتحقق نبوءة الحكيم ، وحين يفيق سالم بعد هذه السنين الطويلة التى راعاه فيها خادمه يكون قد نسى كل شئ عن تاريخه فيجعل منه عجيب شاعراً مسلما لا علاقة له بالقتل والحرب وينقذ هذا الشاعر الطيب شابا فى الصحراء يهاجمه الجنود بسيوفهم . واذا هذا الشاب هو هجرس بن كليب . أنهم جنود جساس يبحثون عنه ليقتلونه . وسالم ينقذ هجرس دون أن يعرف شيئًا عن هذا كله ، ودون أن يتعرف هجرس أو سالم على بعضهما. .

ما دلالة هذه المرحلة الغريبة فى حياة سالم ؟ .. هذا الانقطاع الظاهرى الكامل لامتداد شخصيته المسرحية ؟ .. أهى فقرة روائية فى عمل مسرحى ؟ .. بالطبع لا . ولنا أن نلتمس طريقنا لفهم هذه المرحلة باعتبارها تطوراً دراميًا فى إطار الفكرة العامة المسرحية .

وسـوف تصـادفنا هنا تلك الخـوارق من نوم السنين الطوال، لفـقـدان الذكـرة، للصـدف الغريبة التى تجمع بين العم وابن أخيـه فى اللحظات الحـاسمـة، ولكى نفـهم الخارق فلا بد أن نبعد عن الواقعى . لابد أن ننظر إلى هذه الأحداث بمعناها الرمزى الصحيح وليس بمعناها الظاهرى . فلنتفق على أن سالم قد مات بالفعل حين قتله أخوه جساس وحين أسلمه لاخته أسـمـاء، ولنتفق على أن بعثه من موتـه إنما تحقق بفضل الحب .. حب أسـمـاء أبت تحرقـه، وحب عـجـيب الذى رعـاه وداواه فى مـواتـه أو نومـه الطويل .

معجزة ؟ ..

نعم . بل هى نفس المعجزة التى خاض سالم لتحقيقها بحراً من الدماء تتحقق فى بساطة ويسر بفضل الحب الإنسـانى . تتـحقق على نحـو رمزى مـفسـر ومبـرر (لكى لايصدم تفكيرنا العقلانى الذى يرفض الخوارق فى المسرح كما فى الحياة) وبفضل هذا الحب الإنسانى أيضًا يصل سالم إلى تحقيق معجزته الخاصة . فهو ينقذ هـجرس من قبضة الجنود الذين يريدون قتله ويحيى بذلك بعضاً من كليب .

ثم نصل أخيـراً إلى هـجرس . إلى الحلقـة الأخـيـرة فى تلك السلسلة من الحكام المعـذبين . هو ابن جليلة الذى تحـدت به الأقـدار . لقـد أدركت : « أن الحـيـاة صـواب والموت خطأ، وقد أدخرت ولدى للحياة ولم أدفع به فى أعاصير النزاع الدموى » . ومن أجل ذلك فقد دفعت به طفلا وليدا إلى الزمـير منجد الذى يعيش منفردا فى قلعة فوق الجـبل (أهى أيضًا قلعة رمـزية ؟ برج الفكر أو العقل ؟ – ربمـا) فـحين نرى هـجـرس لأول مـرة (فى نطاق الحـدث الرئيـسى) نراه شـابا بريئـا لم ينضـج تمامـا بعد، ولكنه يتـمـتـع بالحكمـة وشـجـاعـة الرأى . ويتلقى هـجـرس أول دروسـه من العـالم القـاسى عندمايلتـقى بأخته يمامة عند ضـريح كليب وكلاهـمـا لايعرف الآخـر .. يعلم من يمـامـة بالصـدفـة كل شئ عن حـقـيقـة مولده – عن قـومـه، وعن أبيـه كليب .. كل الأشـيـاء التى أخفـتـها عنه أمه جليلة لكى لايشب على الثـأر والتعطش للدم . يتـعلم هـجـرس فى هذا اللقـاء أن قـوة الشـر تناديه لكى يلعب دوره المرسوم فى قـبيلتـه، قـبـيلة الثـأر والشـر . ويتلقى هـجـرس درسـه الثـانى حين ينجح الجنود فى القـبض عليه آخر الأمـر ويسـوقـونه إلى جسـاس . الطاغية من حوله الذهب والحراس يجلس فوق العرش الذى كان يحلم به دائما . يدبر لأن يتوج ملكا، ويدبر لزواج ولده من يمامة بنت كليب بالرغم منها وبالرغم منه أيضـا . وقـبل أن يصل هـجـرس مـقـبوضـا عليـه يدخل الشـاعـر الذى كـان الزير . ويتعرف جساس على سـالم، يسـترد سـالم ذاكرته ويطعن كل منهمـا الآخر فى مقتل فى

نفس اللحظة التى يدخل فيها هجرس . ويتعرف سالم المحتضر على ابن أخيه ويموت وهو يرى .. « بعض كليب .. بعض العدالة » لقد أنقذ سالم بعض كليب فى نهاية الأمر ووهبه الحياة .

ويرى هجرس الشر والدماء أمام عينيه مبررين جيداً - بالبحث عن العدالة وهو يسمع النداء من يمامة بأن يسير على نفس الدرب، ومن أجل ذلك فهو يرفض العرش كما رأينا البداية . وهو بعد استرجاع كل ماحدث يستوعب درسه الخاص « ثمة ماهو أقوى من السيف والخنجر : العقل . أن تبرير القتل أفظع من القتل .. نعم، لقد طلبتم العدل ولكن بلا عقل . الآن أنظروا أمامكم لتروا بأعينكم العدل خارج الزمن »

أخيراً إذن هاهو العرش الذى شهد إرهاب الغازى ، وطغيان الغرور، وجنون المثالية العمياء، وحماقة الأنانية - هاهو يشهد أميراً يريد أن يحكم بقوة العقل، والائتلاف والعدل الإنسانى الممكن - يتقدم من العرش « بريئا من كل ذنب .. لاجلس فوق المستنقع مزمعاً أن أتجنب التلوث جهد طاقتى » .

أن مسرحية الزير ســالم تنطوى على ايحاءات بالغة الغنى وإذا كانت مشكلة « الحكم والعدل » هى أكثر ايحاءاتها بروزا فى نظرى فإن هذا لاينفى أن المسرحية تتضمن أبعادا وأعماقا أخرى . ومرة أخرى فإن المقدرة على التضمين، والإيحاء برؤى متعددة لتجربة واحدة متماسكة هى التى تكسب أى عمل مسرحى قيمه باقية . وأعتقد لذلك أن مسرحية الزير سالم سوف تبقى من أهم الإضافات التى كسبها أدبنا المسرحى .

وماكانت المسرحية لتصبح على هذا القدر من الخصوبة لولا أنها تتميز بكل مقومات العمل المسرحى الناجح : البناء المحكم ، والشخصيات الحية ، والحوار الشاعرى المركز . ويستحق كل جانب أن نقف عنده قليلا حتى لانتورط فى التعميمات المبهمة .

تأخذ مسرحية الزير سالم كما رأينا شكل استرجاعات وشهادات متناثرة تلقى على مسمع الأمير هجرس الذى يرفض العرش ويريد أن يصل إلى الحقيقة الكاملة - حقيقة فشل كل من جلسوا أو حاموا حول العرش .. ويخدم هذا المنهج فكرة المسرحية على أفضل وجه ، فإن التداخل بين مسرحية الحاضر التى نشاهد نموها « عن هجرس » وبين المسرحية المروية بداخلها « عن العرش والزير » - هذا التداخل يحقق فائدة مزدوجة : فالحاضر يتم تقريره وتشكيله على ضوء الماضى ، والماضى تعد رؤيته وتقييمه على ضوء الحاضر ، ونحن نعى حقيقة كل موقف بعده الدرامى المطلوب وليس من خلال الاسترسال الزمنى ، وقد يتضح لنا هذا من أمثلة معينة : لننظر إلى

شهادة سعاد أخت التبع حسان . أنها تبدو فى الحدث الرئيسى « المنتقمة التى تغوى جساس لكى يقتل « كليب » ولكن سعاد تتقدم بعد ذلك لتدلى بشهادتها عما حدث وليست قيمة هذه الشهادة فيما تعلنه سعاد حين تنفى أنها أغوت جساس وتقول أنه لم يطع وسوستها بل أطاع وسوسة ضميره . هذا جانب له أهميته فى إيضاح العنصر الإنسانى للقدر (كما نقول مثلا أن ساحرات ماكبث اللاتى أغوينه بالعرش هن تجسيد لأهواء نفسه ، وأنهن بنات أفكاره ولسن بنات القدر) - ولكن شهادة لاتلقى ضوءا على ماحدث وانتهى فحسب وإنما على ماسيحدث بعد ذلك أيضا على كل اتهام للعالم الخارجى بما هو داخل الإنسان . سوف نفهم الشبح الذى يطارد الزير سالم ويحفزه على مزيد من الانتقام . وسوف نفهم لماذا تصدق النجوم حين يتحقق ماتتبئ به جليلة « تقتلين ملكًا وتتزوجين ملكًا وتلدين ملكًا » إن جليلة بإرادتها الصلبة هى التى تحقق النبوءة وتنتزعها من العالم انتزاعا . فقدر الشخصيات فى مسرحية الزير سالم هو قدر إنسانى صرف ينتج من تشابك الإرادات الانسانية وتصارعها . وإذا كانت هناك لعنة متوارثة قد حلت بعرش القيسيين (كما حلت بعرش الاتريديين عند اليونان) فإن هذه اللعنة ليست من تدبير الآلهة ولكنها من تدبير البشر .

إن منهج المحاكمة واسترجاع الماضى هو ضرورة فرضتها فكرة المسرحية وموضوعها وحققت غايتهابنجاح معظم الوقت ، ولكن هناك رغم ذلك حالات كان ظهور هجرس فيها وسط مجرى الأحداث قطعا غير مبرر للسياق ، كالموقف الذى راح يسأل فيه جليلة عن سر اخفاء مولده وتعينفها على ذلك . فقد كانت هناك أكثر من طريقة مسرحية لنقل كل المعانى التى يتضمنها هذا المشهد الفاتر الذى يفصل بين مشهدين حيويين . وهنا يمكن أن يلاحظ الإنسان المأخذ الرئيسى على مسرحية الزير سالم : فالمسرحية تصنع الشئ الجيد ثم تغالى فى صنعه وتسئ استعماله فى بعض الأحيان .

ومثال ذلك الحوار .. أن ألفريد فرج يملك موهبة حقيقية فى صياغة الحوار الدرامى ، وهو فى هذه المسرحية فى أحسن حالاته . وهناك مقاطع يصل فيها الحوار إلى مستوى من التركيز والتبلور بحيث يصبح شعراً مسرحيًا خالصًا (كحوار كليب والزير أثناء المبارزة مثلا) ولكن هذه الميزة نفسها تتحول إلى نقيضها فى بعض الأحيان حين يصبح الحوار لامعا و« مسرحيا » أكثر مما ينبغى . خذ مثلا هذا الحوار بين هجرس ويمامة قبيل تعرفهما :

يمامة : ليس لى أم .

هجرس : ماتت ؟

يمامة : لا ..

هجرس : إذن ؟

يمامة : كيف تعرف بنت أمها ..

هجرس : كل بنت تعرف أمها التى ولدتها .

يمامة : لو كنت أذكر أنى رأيت رحمها وأنا فيه فلعلى كنت أعرف أمى »

فهذا حوار ذكى جداً ومصطنع جداً كذلك ينحدر الحوار الشاعرى أحيانا إلى بلاغة مسرحية من الدرجة الثانية ، كقول جليلة « أيتها النجوم الغادرة .. الضالة المضللة . أطلعت أقدار الجنون وما أطلقت أقدار الحكمة ، أذهلتنى عن البر والظلم .. إلخ » وتسود هذه البلاغة العتيقة فى المنولوجات بصفة خاصة .

على أنه من حسن الحظ أن هذه الفقرات ليست كثيرة فى حوار المسرحية . فهى تتجنب معظم الوقت الألفاظ الضخمة التى لاتعنى شيئا (الغادرة ، والضالة المضللة ، وأقدار الحكمة وغيرها) وتحقق المسرحية أقصى قدر من الحرارة والعمق فى الحوار بأبسط الكلمات والعبارات .

وقبل أن ننتقل من الحديث عن الجوانب الفنية لصياغة المسرحية فلابد من الإشارة إلى نقد معين وجه للمسرحية ، وهو أن المؤلف قد « اقتبس » مشهد التعرف بين يمامة وهجرس من مشهد التعرف بين اليكترا وأوريست الشائع فى كل المسرحيات التى تناولت مأساه الاتريديين ، أن الشبه من الوضوح بحيث لايمكن انكاره ، ولكن ليس واضح تماما ماهو العيب فى ذلك . أن المشهد مبرر تماما في سياق المسرحية ، وكما رأينا فهو ليس مجرد تعرف مادى بين الأخ والأخت ، بل هو تبادل لاكتشاف أعمق من ذلك : هنا يكتشف هجرس لأول مرة على ضريح أبيه حقيقة الشرور وتنجاب أوهامه عن أمه ، وهنا تتعرف يمامة لأول مرة على قيمة الرحمة والتعاطف الإنسانى بما يمهد للغفران النهائى ، ومن هنا يبدو المشهد معارضة مقصودة للمشهد اليونانى المقابل . فليس هنا أوريست الذى تحمله اليكترا على القتل ، بل هجرس الذى يقنع يمامة فى نفس الظروف بالغفران والمصلحة .

وأخيراً فإن المرء لايحاسب الكاتب علي المصادر التى تأثر بها عن وعى أو غير وعى وإنما يحاسبه على أصالة رؤيته لموضوعه والأستاذ ألفريد فرج يقدم لنا فى مسرحية الزير سالم عملا أصيلا ومتماسكا إلى حد بعيد .

والزير سالم هى أيضًا أفضل مسرحية أخرجها حمدى غيث فى السنوات الأخيرة ، ومنذ أن قدم مسرحية « ثورة الموتى » فى الخمسينات . فقد نقل لنا هذه المسرحية الصعبة المتعددة المشاهد بأقصى« درجة من السلاسة والهدوء . أستغل كل براعته ليقدم العمل بصورة طبيعية بحيث لاتتذكر طول الوقت أن هناك مخرجا على الإطلاق . كان حريصًا « حرصًا نادراً فى هذه الأيام » على أن يخدم النص لمهاراته الخاصة . وقد أدرك متطلبات عرض هذه المسرحية التى لايفيد فيها الديكور ولا يخدم شيئا ، فاستعاض عن الديكور بتكوينات متفرقة من شرائط طولية متوازية صممها بنجاح « ناجى شاكر » ، وأتاح استخدام هذه الوحدات المنفصلة فرصة استغلال أبعاد المسرح المختلفة للانتقال بسهولة من دراما المحاكمة والتحقيق ، إلى الدراما المروية أو الشهادات المتفرقة .. واستبقى المخرج عنصرا أساسيا واحدا من عناصر الديكور هو العرش ، جعله فى قلب المسرح ، وتحول العرش فى نفس المكان إلى مقبرة بعد موت كليب .. وبفضل هذا التركيز الذكى حدد المخرج محور المأساة فى المسرحية : حول العرش وليس حول أى تفريعات جانبية أخرى . وقد ساد المسرحية كلها هذا الاقتصاد الفنى المعبر .

ولست اختلف مع المخرج إلا فى أمور قليلة ، فمع أن حمدى غيث قد أدرك جوهر المسرحية وفسرها تفسيرا سليما وناجحا ، إلا أننى لم أفهم لماذا أحاط سالم بهالة البطولة التراجيدية « بل والرومانسية أحيانا » بينما جعل من جساس « شريرا » تقليديا . أن هذا المدخل لتفسير الشخصيتين يضيع جانبا مهما من معنى المسرحية . فهو قد يوحى بأن سالم هو البطل « الرومانسى » الخير الذى يجب أن نتعاطف معه فى صراعه ضد جساس الشرير . وهذا شئ بعيد تماما عن روح المسرحية كما رأينا ، وقد أدى إلى نوع من اللبس فى فهم مشكلة سالم فى إطارها الحقيقى .

ثم أتى أخيراً للتمثيل . ومرة أخرى تثبت مسرحية الزير سالم هذه الحقيقة البديهية التى أوشكنا أن ننساها ، وهى أنه ليس هناك تمثيل جيد بدون نص جيد . وقد أتاحت الأدوار المسرحية الناضجة لنجوم المسرح القومى أن يبدو فى أحسن حالاتهم . أن سميحة أيوب فى دور جليلة كانت أفضل منها فى أى دور مسرحى آخر منذ سنين . وكان عبد الله غيث فى دور الزير سالم عربيدا مثاليا ومنتقما مثاليا ، ولكنه لم يستطع

أن يروض نفسه تماما على المرحلة الأخيرة من السكينة والهـدوء . أما توفيق الدقن « جساس » فقد أدى دوره بصورة مرضية في الحدود غير المرضية التي رسمها المخرج . وتعاون نجوم المسرح (حسن البارودي ، ومحمد الدفراوي ، وعبد السلام محمد ، محمود الحديني) مع شبابه الجديد (لاسيما نجوى السيد ، وفوزية عزت) لتقديم مسرحية الزير سالم في صورة مشرفة .. فتحية لهم ، وتحية للمسرح القومي لهذه البداية الموفقة .



الزير سالم

ومأساتنا المعاصرة من لبنان إلى الخليج !

محمد سلماوى

من الضرورى إعادة تقديم « كلاسيكيات » المسرح المصرى كما يعاد تقديم شكسبير أو موليير فى الخارج ولكن شريطة أن تقدم بشكل جديد وبتفسير جديد فلا تكون تكرارا لما سبق تقديمه من قبل .

« زير » العصر الحديث

ويبقى الاعتراف بأن إعادة تقديم مسرحية على نفس المسرح الذى سبق تقديمها عليه وبنفس المخرج الذى أخرجها من قبل فى أكتوبر ١٩٦٧ قد يعطى انطباعا بأننا سنشاهد ماسبق أن رأيناه قبل ٢٣ عاما ، لكن الحقيقة أن ما قدمه حمدى غيث هذه المرة هو رؤية جديدة نابعة من عصرنا الحالى بحيث جاء نص ألفريد فرج بمثابة تعليق غير مباشر علي الأحداث التى تجرى حولنا الآن والقضية الأساسية التى تتعرض لها مسرحية « الزير سالم » هى قضية البحث عن العدالة فى عالم يسعى فيه الكل إلى السلطة عن طريق الاغتيال الغادر وهى نفس القضية التى تتعرض لها مسرحية « ريتشارد الثالث » غير أنه عند ألفريد فرج نجد هذا الصراع يدور بين قبيلتين داخل الأمة العربية الواحدة هما البكريين والتغلبيين وهنا يظهر سالم « الزير » الذى لايريد الانتقام من البكريين أبناء عمومته لمقتل شقيقه الملك كليب بقدر مايريد تحقيق العدل الذى اختل ميزانه بمقتل كليب ، وهو لايرضى بديلا عن عودة كليب حيًا مرة أخرى إصلاحا للظلم الذى وقع ؛ لذلك فهو يرفض كل التعويضات التى يعرضها عليه البكريون فلا يترك خياراً أمام خصومه إلا الحرب .. الحرب التى يقاتل فيها الأخ أخاه ويصرع فيها أبناء عمومته .. فهل ينطبق مثل هذا الوضع على أى عصر من تاريخنا العربى مثلما ينطبق على عصرنا الحالى ؟

لقد وضع حمدى غيث يده على هذا الجانب من المسرحية وجسده فى إخراجه بشكل واع بحيث اختلف دلالات نص ألفريد فرج هذه المرة عما كانت عليه فى الستينات ، بل وفى القرن الخامس الميلادى حين وقعت الأحداث التاريخية للمسرحية وأصبح موضوع مسرحية « الزير سالم » فى موسم ١٩٩١ هو مأساتنا الحالية من لبنان إلى الخليج حيث الاقتتال العربى بين الأخ وأخيه تحقيقا لأحلام أو أطماع مستحيلة مثل عودة كليب حيا فعقارب الساعة لاتعود إلى الوراء !!

وإلى جانب نجاح المخرج فى استخراج مواطن المعاصرة فى هذا النص الذى يعتبر أحد أهم النصوص المسرحية لألفريد فرج فقد تمكن بأدواته الإخراجية من أن يقدم لنا عرضا فنيا مميزا يليق بالمسرح القومى ، كما أن الايقاع المتلاحق بلا تسرع الذى فرضه على العرض من البداية إلى النهاية ساهم فى تدفق العرض بشكل فنى منتظم خلال ساعتين ونصف فيما عدا بعض المواضع النادرة التى سقطت تحت ثقل السرد الطويل والتى كانت تتطلب إما معالجة خاصة أو حذفا جزئيا .

وقد برع فريق الممثلين بشكل يؤكد أن مسرح الدولة مازال هو بيت التقاليد المسرحية والالتزام الفنى فى عصر انزلق فيه المسرح إلى التجارية والإسفاف وقد تميزت نجاة على فى تجسدها المتقن لمأساة أسماء الممزقة كالأمة العربية ذاتها ، بين زوجها همام البكرى وشقيقها كليب التغلبى ، ومحمد أبو العينين الذى أضفى نبرة الكوميديا على تلك التراجيديا المفجعة بأدائه لدور عجيب ، وثالوث الأبطال نبيل الحلفاوى (سالم) وخليل مرسى (كليب) وفايق عزب (جساس) ، كما أجادت سهير طه حسين فى دور جديد عليها وخالد الذهبى وأحمد فؤاد سليم ، أما فراشة العرض فكانت منال سلامة (اليمامة) التى لا أعرف من أين أتى بها حمدى غيث فأنا أشاهدها لأول مرة على المسرح .

وقد كان ديكور منى البارودى أحد الأبطال الأساسيين للعرض حيث نجحت بحلولها الفنية المميزة وبخطوطها وألوانها المدروسة فى تجسيد رؤية المؤلف ، وقد صممت ديكورا يسمح بتنفيذ رغبة المخرج فى توالى المشاهد بلا فواصل زمنية وإن كنت أرى أنه كان من الممكن اختزال بعض تفاصيل الديكور قليلا إتساقا مع الأسلوب الموفق الذى اختارته المصممة ولم يكن هناك داع لرأسى الحصان والأسد اللذين جاءا أقرب لاكسسورات مسرحيات الأطفال .

أما فيما يتعلق بالموسيقى فهى نقطة الضعف الكبرى فى هذا العرض فلقد جاءت بعيدة تماما عن مفهوم الموسيقى المسرحية التى عليها أن تثير الإحساس المطلوب دون أن تلجأ بالضرورة لتلك الجمل الموسيقية المستهلكة والمليئة بالنواح والتى تضج بها المسلسلات التليفزيونية .

أحسست بالوجل وأنا اقترب من المسرح القومى الذى افتتح موسمه الشتوى أخيراً بمسرحية « الزير سالم » فلقد شاهدت النص قريباً فى عرضين وكانت محصلة الإخراج فى الحالتين إحساساً بالتصدع . وانقسام النص على نفسه . وتنازعه حتى التمزق بين تيارين .

إن إخراج « الزير سالم » ليس بالأمر السهل . فقد جدل ألفريد فرج » نصه من خيطين متنافرين أحدهما التراجيديا كما نعرفها عند اليونان ، و« شكسبير » الذى يستدعيه النص بإلحاح من خلال التضمين المقصود لعبارات وصور مألوفة من «ماكبث » و« هاملت » على وجه أخص وأما الخيط الآخر فهو إطار « بريختى » ملحمى يصفع التاريخ والفرضيات الفكرية التى تبطن عالم التراجيديا موضوع النقاش العقلانى والمساءلة الأخلاقية ، وكان هدف « ألفريد فرج » من هذا أن يترجم موقفه النقدى الفاحص للتراث إلى بناء درامى مركب تتحول فيه التراجيديا إلى معادل فنى للتراث ، وتجسد فيه الصيغة البريختية الموقف النقدى الفاحص له . وهكذا جاء ت المسرحية تتوسطها سلسلة من تراجيديات الثأر بطلها «سالم» الذى يجمع إلى مثالية « هاملت » وحيرته ، وجنونه ، ووحشية « ماكبث » . ويحيط به « جساس » الذى يمثل النموذج « الماكبثى » و« سعاد » العمياء الباحثة عن نار أخيها والتى تستدعى (كسندرا) فى مسرحية « أجا ممنون » و« اليمامة » الباحثة عن ثأر أبيها التى تذكرنا بكل من « الكترا» و« انتيجونا » فكان عالم المأساة قد تلاقت أطيافة فى صورة واحدة تنطق بالعنف والجنون والشعر والبحث المحموم عن المطلق . صورة لاتعرف النسبية أو حدود الإنسان والتاريخ والزمن . وخارج هذه الصورة وضع المؤلف « هجرس» الوريث الشرعى للتراث الذى أتاح له اغترابه البعد الكافى ليراها فى كليتها ويفحصها فى ضوء العقل فقد تربى على جبل عالية وتعلم الحكمة من الأمير « منجد » فجاء إلى عالمه التراثى المأساوى المجنون يحمل النجدة .

إن صعوبة النص تكمن فى ضرورة الحرص على التوازن بين عنصرى المسرحية حتى لاتطغى الملحمية تماماً على العرض فيعقد العنصر المأساوى مصداقيته . أو تطغى المأساة فيصبح ظهور « هجرس » لامعنى له وتضيع صيغة المسرحية داخل

المسرحية التى تنظم العمل . وهذا ماحدث فى العرضين السابقين اللذين شاهدتهما . وثمة صعوبة أخرى تواجه مخرج « الزير سالم » وهى إيقاعه اللاهث الذى يتولد من المفارقة الزمنية التى يبنى عليها وهى احتواء تاريخ يمتد سبعة عشر عاماً فى زمن الساعتين ورغم مقدرة « حمدى غيث » فى الإخراج الكلاسيكى الرصين – الأوبرالى النزعة – فقد استطاع دون غيره من شباب مخرجى عصرالتجريب الذين تصدوا لهذا النص أن يحقق خاصية الإيقـــاع اللاهث فى تتابع المشــاهد وتشكيـل الحركة وتغيير المكان المسرحى من خـلال بعض السـواتر « وموتيـفـات » الديكور والإضاءة دون أن يلهيه هدير الإيقاع عن إبراز المناطق الوجدانية الحساسة بذكاء عن طريق التبطئة المحسوبة . ولقد تمكن حمدى غيث أيضًا من تحقيق معادلة النص الصعبة وتوازنه الحساس بين العقلانية والعاطفية وبين الملحمية والمأساوية ، ليس فقط فى التصميم الكلى للعرض وتشكيل الحركة وإيقاع التتابع . بل أيضًا فى أسلوب التمثيل الذى قد يستغرقنا شعورياً لحظة لكنه لايلبث أن يسلمنا سريعًا بسلاسة واقتدار إلى نمط التمسرح الصريح الذى يبعدنا عن دائرة الوهج الوجدانى ليفسح مجالاً للتأمل .

وقد ساعدت ديكورات وملابس " منى البارودى ".. على تحقيق الإيقاع السريع وتعميم الرؤية والدلالة فجمع الديكور على بساطته مرونة دلالية وقيمة جمالية ، وكان العرش المهيمن أعلى المسرح على هذا العالم المجنون رمزًا مؤثرا يتلون بلون الدم ثم ينحرف ليصير قبرا ، أما الملابس فقد تميزت مع الأناقة وتناسق الألوان بطابع تاريخى عام مما أفاد العرض .

وقد أحسن المخرج اختيار موسيقاه واستخدامها بذكاء . كما أحسن باستغنائه عن رقصات الجوارى التى طالما أثقلت عروض هذا النص . ليته استغنى أيضًا عن رقصة المعركة . وكان استخدام السواتر الشفافة والكثيفة عاملاً هاماً فى تحقيق الانتقال السريع بين المشاهد وفى تأكيد بعد التمسرح . ولعل المأخذ الوحيد على هذه السواتر هو حاملوها الذين ألبستهم « منى البارودى » . زيًا أشبه بزى رواد الفضاء فكان هذا انسياقاً غير حكيم وراء مؤثرات التغريب .

وأجاد الممثلون جميعًا دون استثناء فكان « عبد الغنى ناصر » رصينا ومقنعًا كعادته . وقدم « خليل مرسى » درسًا فى تجنب الميلودراما وارتقاء سلم الجلال التراچيدى وكان الموهوب الصاعد « مفيد عاشور » رسولاً « بريختيًا » مقنعًا خفيف الظل . وصوتًا صادقًا لضحايا الحروب المطحونين وأجادت « سهير طه حسين » فى دور صعب وجاد ، وفاق « خالد الذهبى » مستواه المتميز المعهود فأضفى على تسؤلاته

العقلانية صدقاً وحرارة . وأعادت لنا المسرحية فنانة مخلصة مجيدة هى «نجاة على» ، كما قدمت لنا وجهاً جديداً واعداً هى « منال سلامة » التى أمتعتنا برشاقة حركتها وحرارة أدائها . وحمل العرض مفاجأة أخرى هى « ثريا إبراهيم » التى جسدت جنون الانتقام وشهوته فى عينيها وفمها وانتصاباتها فحفرت صورتها فى الذاكرة . وحمل «فايق عزب» دور « جساس » باقتدار فجسد المجون والجنون وكان « محمد أبو العينين » نسمة ضاحكة ملطفة ومصدر بهجة فى العرض . أما بطل العرض « نبيل الحلفاوى » فقد تذبذب مستواه من مشهد لآخر وأخفق أحياناً فى ضبط تحول أيقاعاته الصوتية والجسدية من الوحشية والمجون إلى التأمل الشعرى . فاحتفظ بنفس الطبقة الصوتية والأنماط الحركية ونظام تقطيع الجمل ولكل الحالات دون تنويع رغم قدرته المعروفة على هذا .

الزير هاملت

د. نهاد صليحة

أحسست بالوجل وأنا أقترب من المسرح القومى الذى افتتح موسمه الشتوى أخيراً بمسرحية ، « الزير سالم » .. فلقد شاهدت النص قريباً فى عرضين وكانت محصلة الإخراج فى الحالتين إحساساً بالتصدع . وانقسام النص على نفسه . وتنازعه حتى التمزق بين تيارين .

إن إخراج « الزير سالم » ليس بالأمر السهل . فقد جدل « ألفريد فرج » نصه من خيطين متنافرين أحدهما التراجيديا كما نعرفها عند اليونان . و« شكسبير » الذى يستدعيه النص بإلحاح من خلال التضمين المقصود لعبارات وصور مألوفة من « ماكبث » و « هاملت » على وجه أخص . وأما الخيط الآخر فهو إطار « بريختى » ملحمى يصفع التاريخ والفرضيات الفكرية التى تبطن عالم التراجيديا موضع النقاش العقلانى والمساءلة الأخلاقية . وكان هدف « ألفريد فرج » من هذا أن يترجم موقفه النقدى الفاحص للتراث إلى بناء درامى مركب تتحول فيه التراجيديا إلى معادل فنى للتراث . وتجسد فيه الصيغة البريختية الموقف النقدى الفاحص له . وهكذا جاءت المسرحية تتوسطها سلسلة من تراجيديات الثأر بطلها « سالم » الذى يجمع إلى مثالية « هاملت » وحيرته وجنونه . وحشية « ماكبث » .

ويحيط به « جساس » الذى يمثل النموذج « الماكبثى » و« سعاد » العمياء الباحثة عن ثأر أخيها والتى تستدعى (كسندرا) فى مسرحية « أجا ممنون » و« اليمامة » الباحثة عن ثأر أبيها التى تذكرنا بكل من « الكترا » و« انتيجونا » فكان عالم المأساة قد تلاقت أطيافه فى صورة واحدة تنطق بالعنف والجنون والشعر والبحث المحموم عن المطلق .

صورة لا تعرف النسبية أو حدود الإنسان والتاريخ والزمن . وخارج هذه الصورة وضع المؤلف « هجرس » الوريث الشرعى للتراث الذى أتاح له اغترابه البعد الكافى ليراها فى كليتها ويفحصها فى ضوء العقل . فقد تربى على قمة جبل عالية وتعلم الحكمة من الأمير « منجد » فجأة إلى عالمه التراثى المأساوى المجنون يحمل النجدة .

إن صعوبة النص تكمن فى ضرورة الحرص على التوازن بين عنصرى المسرحية حتى لا تطغى الملحمية تمامًا على العرض فيفقد العنصر المأساوى مصداقيته . أو تطغى المأساة فيصبح ظهور « هجرس » لا معنى له وتضيع صيغة المسرحية داخل المسرحية التى تنتظم العمل . وهذا ما حدث فى العرضين السابقين اللذين شاهدتهما وثمة أخرى تواجه مخرج « الزير سالم » وهى إيقاعه اللاهث الذى يتولد من المفارقة الزمنية التى يبنى عليها وهى احتواء تاريخ يمتد سبعة عشر عاماً فى زمن الساعتين .

ورغم مقدرة « حمدى غيث » فى الإخراج الكلاسيكى الرصين – الأوبرالى النزعة – فقد استطاع دون غيره من شباب مخرجى عصر التجريب الذين تصدوا لهذا النص أن يحقق خاصية الإيقاع اللاهث فى تتابع المشاهد وتشكيل الحركة وتغيير المكان المسرحى من خلال بعض السواتر « وموتيفات » الديكور والإضاءة دون أن يلهيه هدير الإيقاع عن إبراز المناطق الوجدانية الحساسة بذكاء عن طريق التبطئة المحسوبة . ولقد تمكن حمدى غيث أيضاً من تحقيق معادلة النص الصعبة وتوازنه الحساس بين العقلانية والعاطفية وبين الملحمية والمأساوية . ليس فقط فى التصميم الكلى للعرض وتشكيل الحركة وإيقاع التتابع . بل أيضاً فى أسلوب التمثيل الذى قد يستغرقنا شعوريًا لحظة لكنه لا يلبث أن يسلمنا سريعاً بسلاسة واقتدار إلى نمط التمسرح الصريح الذى يبعدنا عن دائرة الوهج الوجدانى ليفسح مجالا للتأمل .

وقد ساعدت ديكورات وملابس « منى البارودى » .. على تحقيق الإيقاع السريع وتعميم الرؤية والدلالة . فجمع الديكور على بساطته مرونة دلالية وقيمة جمالية . وكان العرش المهيمن أعلى المسرح على هذا العالم المجنون رمزاً مؤثراً يتلون بلون الدم ثم ينحرف ليصير قبراً . أما الملابس فقد تميزت مع الأناقة وتناسق الألوان بطابع تاريخى عام مما أفاد العرض .

وقد أحسن المخرج اختيار موسيقاه واستخدمها بذكاء . كما أحسن باستغنائه عن رقصات الجوارى التى طالما أثقلت عروض هذا النص . وليته استغنى أيضاً عن

رقصة المعركة . وكان استخدام السواتر الشفافة والكثيفة عاملاً هاماً فى تحقيق الانتقال السريع بين المشاهد وفى تأكيد بعد التمسرح . ولعل المأخذ الوحيد على هذه السواتر هو حاملوها الذين ألبستهم « منى البارودى » . زياً أشبه بزى رواد الفضاء فكان هذا انسياقاً غير حكيم وراء مؤثرات التغريب .

وأجاد الممثلون جميعاً دون استثناء . فكان « عبد الغنى ناصر » رصيناً ومقنعاً كعادته . وقدم « خليل مرسى » درساً فى تجنب الميلودراما وارتقاء سلم الجلال التراجيدى وكان الموهوب الصاعد « مفيد عاشور » رسولاً « بريختياً » مقنعاً خفيف الظل . وصوتاً صادقاً مؤثراً لضحايا الحروب المطحونين . وأجادت « سهير طه حسين » فى دور صعب وجاد . وفاق « خالد الذهبى » مستواه المتميز المعهود فأضفى على تساؤلاته العقلانية صدقاً وحرارة . وأعادت لنا المسرحية فنانة مخلصة مجيدة هى « نجاة على » وقدمت لنا وجهاً جديداً واعداً هى « منال سلامة » التى أمتعتنا برشاقة حركتها وحرارة أدائها . وحمل العرض مفاجأة أخرى هى « ثريا إبراهيم » التى جسدت جنون الانتقام وشهوته فى عينيها وفمها وانتصابتها فحفرت صورتها فى الذاكرة . وحمل « فايق عزب » دور « جساس » باقتدار فجسد المجون والجنون وكان « محمد أبو العينين » نسمة ضاحكة ملطفة ومصدر بهجة فى العرض . أما بطل العرض « نبيل الحلفاوى » فقد تذبذب مستواه من مشهد لآخر وأخفق أحياناً فى ضبط تحول إيقاعاته الصوتية والجسدية من الوحشية والمجون إلى التأمل الشعرى . فاحتفظ بنفس الطبقة الصوتية والأنماط الحركية ونظام تقطيع الجمل فى كل الحالات دون تنويع رغم قدرته المعروفة على هذا .

يوتوبيا التبريزى

بهاء طاهر

" لعله من قبيل التزيد غير المناسب نتحدث فى شأن القافلة فنشق لقسوة صدر العصفور الاستوائى الجميل لنشرح قلبه . ويستدرجنى لهذا التزيد القبيح إننا درجنا على محاولة إخضاع كل شئ للتحليل والتفسير ، فلم نترك لشاعرخاطرة دون أن ندخلها معاملنا العاطلة عن الجمال لنرهقها بالشرح والتعليم " ألفريد فرج - من تذييل مسرحية "على جناح التبريزى وتابعه قفة " اعتذر أولا للقارئ الذى يتوقع من (الكاتب) متابعة العروض المسرحية الجديدة . فقد أقنعتنى أربعة عروض مسرحية شاهدتها خلال هذا الشهر بأننى سأكرر ماسبق أن قلته حول واقع حركتنا المسرحية الشهرين الماضيين . لذا ، وبدلا من إثارة الاشجان فى غير طائل ، فأننى أدعو القارئ إلى التماس العزاء بالعودة قليلا إلى الوراء - إلى عمل مسرحى جميل ظفرنا به فى بداية هذا الموسم ويستحق أكثر من وقفة تأمل .

والاقتباس الذى يجئ فى صدر هذا المقال - ضراعة وتحذيراً من المؤلف - سنضطر بحكم المهنة إلى إغفاله قليلا . قليلا جداً فى واقع الأمر ، فإن مسرحية على جناح التبريزى تفسر نفسها بنفسها ، وتهب متعتها وعطائها دون عناء لمن يلج عالمها الجميل . لقد استطاع ألفريد فرج خلال ثلاث مسرحيات هى " حلاق بغداد "،" بقبق الكسلان " ، ثم على جناح " - أن يبنى من ألف ليلة وليلة عالما مسرحيا مسحورا ، ولكن الدراسات الحفرية المقارنة بين ألف ليلة وبين أعمال ألفريد فرج لن تتقدم بنا خطوة واحدة نحو فهم ما استطاع أن ينجزه . لقد سكب خمره الجديدة فى إناء عتيق ، فإذا بالإناء لايفسد الخمر ، بل وكأنما بمعجزة ، يستحيل بللورا صافيا لايصيبه القدم أبداً . وإذا تركنا التعبيرات البلاغية جانبا لأمكن أن نرى أن مايفعله ليس هو عملية إحياء للتراث ، على حد المنهج الشائع (تجديد الصياغة + فكرة معاصرة) بل هى عملية خلق مستقلة تماماً . ألف ليلة جديدة لوشئت .

أن التراث الحقيقى لمسرحية على جناح التبريزى إنما يمكن فى مسرحيات ألفريد فرج السابقة ، وفى موضوع فرض نفسه على مسرحنا فى الفترة الأخيرة بأكثر من لون وصورة هو موضوع البطل المثقف الذى يبحث عن مكانه ودوره . أنه يتجلى هذه المرة أميرا بلا أمارة ، وتاجرا بلا قافلة ، وداعية بلا أتباع ، تابعه الوحيد هو أول من ينكره ويسلمه . ولكن هذا البطل الوحيد ليس عاجزا تماماً ، فهو يملك بقوة الحلم = (الفكر) أن يغير الواقع ويتقدم به . أسلافه العظام (أرسطو وعمر الخيام مثلا) يبدون أشباحاً باهتة فى عالم الحياة اليومية ، عالم المبادلات النفعية الذى لايعترف بهم ، ولكن التبريزى يرث عنهم قوتهم الهائلة التى يسميها إصلاح هذا العالم لو أصغى واستجاب .

ومثل أسلافة المتمردين العظام يرفض التبريزى – منذ بداية لقائنا معه – أحكام عالم المنفعة المستقر :

" على : مامعنى كلامك ياصواب ؟

صواب : معناه ياسيدى أنه لم يبق لك فى هذا القصر إلا ساعة زمن ويأتى مالكه الجديد ليتسلمه .

على : غلط الصحيح أنه بقيت لى ساعة زمن .

إن مايعتبره صواب – الخادم الواقعى كارثة رهيبة حلت بسيده ، لأنه فقد قصره وبستانه وكل ما يملك ، لا يعنى ذلك عند التبريزى . لقد عرف متع الثراء كلها ، وهو يستطيع أن يسترجعها بخياله فينصب لنفسه مائدة حافلة إذا جاع ، ويستطيع حين يصف ثلث المائدة المثالية ، العامرة بكل اللذائذ ، أن يحرك شهية عابر متسول هو (قفة) وأن يوهمه بوجودها ، وأن يقنعه بأن يمد يده ليشاركه الطعام من خيراتها .

إن قفه الذى دخل القصر طبعاً فى وليمة حقيقية . لايخرج كما دخل ، وإنما يفوز بسيد من نوع فريد :

– رميت الشبكة طلع لى فيها صعلوك أمير ولا هو رمى الشبكة طلع له فيها صعلوك فقير ؟ إلا إننى أحببته ، كأنى كنت أبحث عنه طول عمرى . سحرنى بمجونه وغرابته . بجنونه وعقله . أنه مثلى .. كما لو كنت أنا ...

ولكنه ليس مثله تماماً فى الحقيقة . أنه تابعه . ذكى نعم ، ولكنه لايصلح إلا تابعا . " كافور " كما يصر التبريزى على تسميته (صفة ونبوءة فى نفس الوقت) . هو

إسكافى جوال يحلم بأن يكون اسكافيا فى دكان . التبريزى وقفة يلتقيان على شئ واحد هو الحلم . ولكن لكل منهما حلمه الخاص - وما بقى من المسرحية هو صراع هذين الحلمين ، إن جاز أن نستعمل هنا كلمة الصراع .

أنهما يخرجان معا فى رحلة إلى بلد غير معروف : عند حدود الصين عند أطراف العالم فى دنيا ألف ليلة . وفى البلد البعيدة نرى المظالم التى كان يشكو منها قفة فى بغداد (الفقر والجوع) وقد تضخمت هنا بشكل أسطورى " الثروة تتركز فى يد الشبندر والتاجر الغنى وصاحب الخان ثم الملك والوزير . أما بقية من نراهم من أهل البلدفهم الشحاذون وحراس هذا النظام لكن بنزول التبريزى بالبلد الغريب يقلب الترتيب المألوف للأشياء . أنه يطلق فى المدينة جنده الخفى يجسد أحلامه ، يتقمص دور الأمير السائح الذى تتبعه قافلة لا حد لما تضمه من الثروات . ويتنفس قفة فى وصف القافلة الخرافية ببضائعها وذهبها وجواهرها ولكن خيال الفقراء والمحرومين ينطلق ليكمل صورة القافلة التى تضم كل أنماط الخيرات . ولكى يجيد التبريزى حبكة الوهم فهو يأخذ رأسمال قفة الصغير (ما أدخره لدكان الإسكافى) ويبعثره على شحاذى المدينة دون حساب . ويبهر كرمه أغنياء المدينة فيتنافسون على إقراضه لكى يستردوا المال مضاعفا حين تصل القافلة ، وبينما تنهال قروضهم يوزع هو كل مايحصل عليه أولا بأول على حشود الشحاذين فى السوق ، ويظل التبريزى وقفة ضيفين مكرمين عند أثرياء البلد فى إنتظار القافلة . لكن القافلة تتأخر ، ويصل الأمر مسامع الملك :

الشهبندر : وزع ستين ألف دينار فى أيام .

التاجر : السفلة والشحاذون واللصوص زاحمونا فى الأسواق بدكاكين وصنائع وصارلهم رأسمال ويتكلمون فى الصادر والوارد .

الشهبندر : دارت رأسى ولم أعرف ما الصحيح ؟

لقد انقلب النظام . نجح حلم التبريزى الغريب فى أن يصحح أوضاع مجتمع معتل وأن يتيح له حياة جديدة . ولكن التجار الذين وهبوا أموالهم في سخاء كانت لهم بطبيعة الحال أحلام مغايرة . وهم قد بدأوا الآن يشكون فى وجود القافلة ويطلبون من الملك أن يفعل شيئا ليعيد لهم أموالهم . على أن الملك تستهويه هو أيضًا أحلام الثروة العريضة التى تضمها قافلة التبريزى ، وهو يريد أن يستأثر بها لنفسه ، فبعد أن يستمع للتجار مليا ، يقرر أن يزوج ابنته من التبريزى .

هنا ينشأ الخلاف الأول بين قفة والتبريزى . أن قفة ينظر للمسألة من زاوية أخرى . كل مايحدث الآن هو ثمرة رأسماله الذى بعثره التبريزى على الشحاذين ولذا فمن حقه أن يطلب المكافأة . والمكافأة هى الأميرة ويحاول التبريزى أن يرضى قفة ، يضع العراقيل أمام الملك - فهو لن يتزوج لأنه لا يملك من الأموال مايكفى لنفقات العرس والهدايا والصدقات . ولكن كلما بالغ التبريزى فى وصف مايحتاجه كلما ازداد الملك اقتناعا بأن هذا الرجل لابد وأن تكون ثروته بلا حدود ، فيصمم على الزواج ويصمم على أن يأسره ببادرة كرم إنتظاراً لمثلها ، فهو يقدم لعلى جناح مفاتيح خزائن الدولة لينفق منها على العرس كما يشاء .

وما فعله التبريزى بثروة التجار يفعله الآن مضاعفاً بثروة الملك . أنه يوزعها أيضاً على المحتاجين من الرعية . أما هو فلم يأخذ لنفسه شيئاً هذه المرة كما لم يأخذ لنفسه شيئاً من قبل . فهو قانع دائما بكسرة خبز وزيتونة : - " أول العالم ومنتهاه " على حد قوله . ولكن قفة لايغفر ذلك أبدا . لقد ضاعت النقود دون أن يحصل على شئ .

قفة : كنا نهز البلد لأى شئ ؟

على : لكى تتساقط ثمارها .

قفة : لم تسقط على حجرى . كانت تحت يدنا ثروة وزعها كالمجنون .

على : افتح دكان إسكافى وأدبر لك الرأسمال .

قفة : أنا أعيش إسكافى وأنت تعيش عيشة الملوك .

على : أنت تقاسمنى .

قفة : عايش ضيف عليك . أريد ثروة جيبى وأنا حر فيها .

على : سأعطيك كل ماتطلب عندما .

عندما تصل القافلة . هذا هو جواب التبريزى الذى يوشك أن يصيب قفة بالجنون . القافلة وهم اخترعه هو لكى يخصب خياله . خدعة ذكية مكنته من استغفال أهل هذا البلد - ولكن التبريزى يرى القافلة حقيقة ، وكيف يمكن ألا تكون حقيقة وقد غيرت البلد من حال إلى حال ؟

على : العجيب إن هذا الولد الإسكافى لايؤمن بالفلسفة ، وبأن العقل لايخلق شيئًا من لاشئ ، تماماً كما أن الإسكافى لايصنع نعلا إلا بمادة الجلد وقد رأى

بنفسه هذه القافلة ولم تصل بعد صنعت رخاء فى المدينة ملموسا ومحسوسا وتسببت فى صنائع كثيرة يلبس الناس منها ، ويأكلون ويشربون ، فكيف بالله يصنع اللاشىء شيئًا ؟

القافلة إذن سوف تصل بل لقد بدأت تصل بالفعل وتغمر بالرخاء أهل البلد الأسطورى الذى صار معملا لتجارب التبريزى على " حالة الشفاء الإنسانى " . والتجربة التى بدأت تعطى ثمارها لاتقنع كما رأينا قفة أو كافور كما يصر التبريزى على تسميته - " كافور أشهر العبيد المتطلعين فى التاريخ - العبد الذى خان سيده ؟ - ربما . فإذا كان التبريزى قانعا بكسرة خبز وزيتونة يرى فيهما مايكفيه وما يكفى العالم من زاد ، أن كان حلمه وسعيه هوأن يوفر هذا - على الأقل - للناس كافة فيمتنع الجوع والبؤس ومد الأيدى للسؤال - فإن أحلام قفة تختلف عن ذلك تيمنًا . ليست أحلاماً تحتضن العالم وتفيض على الغير ، بل هى أحلام لامكان فيها إلا لنفسه . أحلام " بغداد " التى مازال يعيش فيها بوجدانه وليست يوتوبيا التبريزى . " أنا " فوق الجميع - شريعة التطلع الأبدية .

على : ماذا تريد ؟

قفة : أنت إسكافى ، ماعملك بوظيفة الملك ؟

على : طيب شبندر ، ماهو يامك ياشبندر طيب عينى أمير ، كتير على أمير ؟ " أمير ؟

ومرة أخرى " إسكافى " لا . لابد أن أكون أغنى أغنياء البلد أنا وإلا أخربها . " وبالفعل فإن قفة يقوض الحلم الجميل والقصير العمر . أنه يشى بعلى جناح لدى الملك ويخبره بأن لا قافلة هناك ، فيأمر الملك بصلب التبريزى ويكافئ قفة بثلاثين درهما لاغير . أهو مصير أبدى ذلك - أن يباع كل " مخلص " بثلاثين قطعة أو أكثر أو أقل ؟ ... أن يسلم ويصلب مثلما يساق على جناح للصلب " فى السوق فى الفجر " ؟ ... تلك هى الإيحاءات الحزينة فى مطلع المشهد الأخير من مسرحية على جناح التبريزى ، ولكنها إيحاءات سرعان ماينفيها الحلم ويزيحها . أن الخيانة ليست قدراً أبديا ، وقافلة العدل ليست سرابا مستحيل التحقيق ، والبذرة المزروعة تنمو ببطء ولكن الشجرة ستنبت فى نهاية الأمر ، فالفكرة لاتموت أبداً وها هو التبريزى يكسب تابعا أو تابعة جديدة وهو أمام الجلاد ، هاهى زوجته الأميرة تردد تعاليمه : " الأميرة : نعم ، نعم - لاشك أن كل شئ فى الدنيا فيه روح ويتألم ، وإن الجزء الصغير الذى لاينقسم من كل شئ ماهو إلا قمقم صغير فيه جنى خطير ، وإن التبريزى عنده قافلة " وقفة وأن لم يدرك هذه الحقيقة تماماً فهو يعرف علي الأقل أنه أخطأ ، وتنتصر فى داخله قوة المحبة

فيقهر قفة بإنسانيته البسيطة يهوذا الذى بداخله فى أخر الأمر ويتقدم لينقذ التبريزى . وحجته فى هذه المرة أيضاً هى القافلة : لقد وصلت ويجب أن يذهب الملك لاستقبالها . وبهذه الحيلة تفك قيود التبريزى وينجو من المدينة مع أميرته وتابعه قفة . ولو عرف قفة لأدرك أنه لم يكن كاذبا ولا مخادعا فى هذه المرة - وأن القافلة ستظل تصل خيراتها باستمرار إلى هذا البلد لو فهم أهله حكمة التبريزى واعتنقوا حلم مدينته الفاضلة .

داخل قلب العصفور

إن كلمة الحلم التى تكررت كثيرا فى هذا العرض ، وفى المسرحية ذاتها هى المدخل الحقيقى لهذا العمل ، وأن يكن جنين الحلم دائما هو الواقع. والمسرحية كما قلت تفسر نفسها من هذه الناحية - فإن أحالاتها لقضايا الواقع المعاصر - لقضية العدالة وقضية الاشتراكية أوضح من أن يعاد تأكيدها . وهاتان القضيتان تمثلان إنشغالا رئيسيا لألفريد فرج يزداد عمقًا مع تتابع إنتاجه المسرحى . فنحن نجد تنويعات على هذا اللحن الرئيسى فى سليمان الحلبى ، وعسكر وحرامية ، والزير سالم ، ثم تأتى ملهاته الجديدة الجميلة " على جناح التبريزى وتابعه قفة " لتضئ الفكرة بنور جديد . فالمسرحية تضيف بعدا جديدا للقضية حين تطرح - ضمن أشياء أخرى - قضية العلاقة بين المثقف والمجتمع . فهى تؤكد أن هناك دوراً خاصا للمفكر فى الحياة يوشك أن يكون أهم الأدوار فبقوة الفكر وحدها تتقدم الحياة بشرط أن يتاح بهذه القوة فرصة العمل . فإذا كان التبريزى قد تمكن من أن يغير وجه الحياة فى المدينة فإنه لم يفعل ذلك إلا عندما زاوج الخيال بالقدرة : بعد أن صار فى يده المال ليوزعه وبعد أن أعطاه الملك مفاتيح خزائنه لينفق منها كما يشاء . عند ذلك فقط عرفنا مايستطيعه ذلك الذى يحتضن فى داخله " أرسطو وابن سينا والخيام " الذين مايفتأ يردد ذكرهم . فحتم إذن لكى يلعب المفكر دوره أن يكون فى مركز القدرة . ويتصادف أن يتطلب عمله وجوده فى هذا المركز بمثل مايتصادف أن يكون عمل الإسكافى فى دكانه أو على قارعة الطريق - وهذا مالايفهمه قفة حين يريد أن يقاسم التبريزى كل شئ . ففى كل أنواع المدن الفاضلة يجب أن يحكم الفلاسفة ، ولكنهم فلاسفة فى تقشف التبريزى بزيتونه وكسرة خبز ، فلاسفة لاأطماع لهم . دورهم المحدود أن يخدموا " كأوائل بين نظراء " على حد التعبير الرومانى . وهم مالم يلعبوا هذا الدور فيهم أن تكون صورة الحياة ببؤسها الذى عرفه قفة فى مدينة الشحاذين قبل أن يلمسها التبريزى بعصا خياله السحرية . وكم هى مطلوبة يوتوبيا الفلاسفة هذه كم صلب واحتقر دعاتها والساعون لتحقيقها . ولكن ألفريد فرج يتنبأ فى مسرحية " على جناح " بأن ذلك ليس

هو المصير المحتوم ، ويوحى لنا - بلغة الدراما - بأن البشرية ستعترف فى النهاية بأهمية عقلها . فلنأمل .

نقلة واسعة

لقد اقتصر حديثنا حتى الآن على محاولة تتبع الخط الفكرى لمسرحية "على جناح" ومحاولة اكتشاف أبعادها ومناقشتها . ولكننى أعتقد أن هذا أمر مبرر تماما مالم نرد لمسرحنا أن يصبح حلبة شكلية على صدر حياتنا الثقافية . أن استقبال مسرحية مثل " على جناح " (أو أى عمل فنى فى حقيقة الأمر) لايجب أن يقتصر على تحليل العناصر الفنية أو نقدها وإنما يجب أن يتجه أساسا لاستجلاء المضمون ومناقشته - حتى لو وقعنا فى خطيئة تشريح العصفور الجميل ، فهى أخف وطأة من خطيئة اللامبالاة . ولايعنى هذا بداهة إهمال شأن العناصر الفنية وإنما يعنى إننا يجب أن نناقشها فى الفراغ أو بعيدة عن رؤية محدودة لمضمون العمل .

وليس هناك شك فى أن ألفريد فرج قد استطاع بمسرحيته الأخيرة أن يحقق نجاحاً جديداً ورائعا . فمسرحية " على جناح " تمثل نقلة واسعة فى فنه المسرحى ، ولو قارناها بمسرحية " حلاق بغداد " مثلا لبدت لنا أبعاد هذه النقلة : أن " حلاق بغداد " ماتزال ترتبط إلى حد كبير بالمنهج الشائع الذى سبقت الإشارة إليه ، فبرغم امتيازها الملحوظ فى البناء والحوار إلا أنها تمثل نموذجا ناجحا لتقليد شائع فى " العودة للتراث " ، . أما مسرحية " على جناح " فهى لاتأخذ من التراث بقدر ماتضيف إليه الأصول القديمة تتحرر هنا تماما من مواصفاتها التقليدية لتندمج فى إطار رؤية وبناء جديدين .

وتقدم لنا مسرحية " على جناح " فانتازيا - أو مسرحية خيالية من نوع مبتكر . فانتازيا تستفيد من جوهر " الحدوتة " الشعبية فى خلق شكل عصرى من الكوميديا ... فالمسرحية تأخذ من الحدوتة الشعبية منهجها الخاص فى الرواية : تتابع الأحداث المستقلة عن بعضها إلى حد كبير ، وبساطة المواقف ، وتكرار النمط فى الشخصيات والأحداث . ونحن نلاحظ هذه العناصر كلها فى بناء مسرحية على جناح ، حيث نجد أن مشاهد المسرحية يقوم كل منها على حدث مفرد مستقل ليست له جذور ولا امتدادات (فليست هنا حبكة مسرحية معقدة ، بل مايشبه حكاية تتجسد فى مشاهد متتابعة فى الزمن ، وهذه المشاهد بدورها تتكون من مواقف بسيطة لاتتضمن أى نوع من التعقيد أو التضمين . كذلك فإننا نجد فى المسرحية عنصر التكرار النمطى

للمواقف - ففكرة المائدة الوهمية العامرة بأصناف لانهاية لها من الطعام تتكرر بعد ذلك فى فكرة القافلة الوهمية التى تضم ثروات خرافية . وانخداع التجار وتهافتهم على إقراض التبريزى يتكرر بعد ذلك فى مشهد انبهار الملك بقافلة التبريزى وأعطائه مفاتيح خزائنه ونحن نجد هذا التكرار أيضًا فى داخل الموقف الواحد : فمونولوج قفة عن الصيدلى الدجال ، وتحطيم التبريزى لجوهرة الملك يتلوه تحطيم لجواهر حاشيته بنفس الطريقة ... إلخ .

ولكن هذه العناصر الفنية الشعبية التى نجدها فى مسرحية على جناح تلعب وظيفة جديدة تماما - فهى تندرج داخل بناء تشكيلى بالغ الدقة بقدر ماهو بالغ البساطة . أن المقدرة على إختزال الأحداث والمواقف وتبسيطها إلى أقصى حد ممكن ترتبط كما لاحظنا - خلال استعراض المسرحية بالمقدرة على خلق واستمرار تيار فكرى بالغ الغنى ينظم المسرحية بأسرها . وهذه هى السهولة النادرة التحقيق والتى تذكر المرء بموسيقى موزار مثلا . فبدلا من تيسيرات الحبكة المثقلة فى بناء المعنى ، يبنى الفنان معناه من خلال علاقات أكثر رهافة وخفاء . ويلعب الإيقاع ، ذلك العنصر الفنى المراوغ والصعب ، التجديد يلعب دوره فى هذا المجال . ووسيلة الإيقاع الأول هى التكرار ، ولذلك فإن التكرار الذى نشعر به فى العمل الشعبى عنصرا من عناصر البدائية أو السذاجة يرتفع هنا إلى أهم المراكز . ولنأخذ مثالا مما سبق ، أن تكرار إيهام التبريزى للغير (لقفة أولا بالمأدبة ، ثم للتجار وللملك بالقافلة) . وتكرار ردود الفعل لدى الأخرين (القبول فى بادئ الأمر ثم الشعور بالخديعة والرغبة فى الانتقام) هذا النوع من التكرار يعطى فى حد ذاته الإيحاء بوجود تصميم خاص ، أو رسالة خاصة لدى التبريزى ، وبوجود أنواع متعددة من المقاومة لهذا التصميم الذى يستمر رغم ذلك . وبفضل هذا النوع المحدد من التكرار تتغير رؤيتنا من متابعة مقالب التبريزى إلى رؤية " يوتوبيا التبريزى " .

كذلك فإن التكرار يمثل وحدة تشكيلية تنظم تفاصيل العمل بأسره وتعطيه طابعه الخاص . ويمكن أن نلاحظ ذلك فى الحوار فى مقاطع كثيرة من أمثلتها :

الملك : المهم أن نعرف .

الوزير : نريد أن نعرف .

الملك : لابد أن نعرف .


الأميرة : أنا أيضًا لابد أن أعرف .

وإلى جانب التأثير الكوميدى لمثل هذه المقاطع فهى تساهم كما قلت فى خلق لغة خاصة أو وحدة موسيقية تشمل العمل .

وعلى ذكر الحوار فلابد من أن أقول أن مسرحية على جناح تقدم أنقى حوار مسرحى سمعته على المسرح باللغة العربية ، لاسيما تلك المقاطع من الحوار السريع المركز بنغمه الحلو وفكاهته الراقية .

الشئ الوحيد الذى لم أستطع هضمه فى الحوار ، وربما فى المسرحية بأسرها ، هو تلك المقاطع المطولة التى تتأمل فيها الشخصيات أو تناجى نفسها بنوع من التفلسف الذى لايضيف شيئا لرؤيتنا للعمل . وتشمل هذه الملاحظة بالتأكيد المشهد " بين الفصلين " أو لزوم مالا يلزم .

وبغض النظر عن هذا فإننى أعتقد أن مسرحية على جناح من أجمل وأكمل ماعرف مسرحنا حتى الآن .



علـى جنـاح التـبـريـزى
والمائـدة الـوهـمـيـة

فاروق عبد القادر

" أطلق لخيـالك العنان ، تجدنى عند آخر حد يبلغـه تصـورك ، وأعلم أن أحـلام الناس ستساعدك لأنها سترافقك ، وهى أقوى أجنحة من أحلامك مهما فعلت " .

أنطلق الخيال فأصبح الأمير على جناح التبريزى – الصعلوك المفلس – صـاحب أموال لايحصيـها الحصر قافلته أولهـــا فى بلاد الصين . وآخرها جمـال باركة فى بغداد .

وأنطلق الخيـال فتحـقق العدل فى مدينة بعيدة : أصـبـحت خزائن الملك خاوية ، وتداولت أيدى الناس ماكان مكنوزا فيها من الذهب .. وزع الشهبندر والتجار المال على المعوزين ، أصبح الحرفيون أصحاب دكاكين صغيرة .. وتحدث العامة بأمر الصادر والوارد .. أمـا الصناع والفقراء فقد أحبوا الرجل الذى نثر عليهم الذهب والأمل .. وأثمر الخيال – كالزواج الحقيقى – أطفالا لهم رقة الحلم وعذوبته .

وأنطلق الخيال كذلك . فخيل لصاحب الجراب أن جرابه قد حوى الدنيا وما فيها . وبعض مـافيـه : خزائن سلاح وبسـاتين وكروم وتين وتفـاح . وصـور وأشـباح وقنانى وأقداح وعرائس ومغانى وأفراح ..

والخيال منطلق منذ المشهد الأول : فقد أكل على جناح من مـائدة وهمية فشبع وتلذذ ، وجـاراه تابعـه مماحكا فى بداية الأمر لكنه أحس لسع السـوط الوهمى على ظهره .. أمام هذا الخيال تساوى الأمير وتابعه ..

كل يستـشـعره بقدر مـتسـاوى ولكن شيـئا يحدث : يصدق على جناح الإيهام فيتحول عنده لتوهم ، ويبقى التابع حتى النهاية ، قدماه راسختان فى طين الأرض ، عاجزا عن التحليق .. والتصديق .

شئ آخر يحدث بالمقابل فيعيد كفة الميزان لصالح الأمير (وأصدقائه الفقراء) يتفتح قلب الأميرة الرقيقة لعلى جناح . فترى الروح تدب فى الأشياء الجامدة ، وترى أن الجزء الذى لاينقسم من كل شىء ماهذا إلاقمقم صغير فيه جنى خطير ، وتصدق أن لعلى جناح التبريزى قافلة فى الطريق .. وتتمنى أن يستولى الخيال على المدينة ولو مرة واحدة .

الخيال ليس نقيض الحقيقة لكنه نقيض الواقع ، فالأحلام - أحلام اليقظة والنوم حقيقة وإن لم تحدث فى الواقع وصور الفن واللعب لها دلالاتها ومعانيها وإن لم تتجسد فى واقع ماحدث وتشغل حيزا من المكان والزمان . الخيال هو حنين الواقع على نحو ملتبس لم يتحدد ولم يتشكل . وأعظم منجزات العلم بدأت أحلاما تراود خيال المخترعين والمفكرين (والجزء الذى لاينقسم من كل شئ فيه حقا جنى خطير) .. وقبل أن يصوغ الإنسان بحثه عن العدل فى فلسفات ونظم متكاملة حكاه روايات وأساطير ، وتوهمه رؤى وأحلاما .

لكن المسألة - كما يلاحظ ألفريد فرج فى التعليق المنشور بعد نص مسرحيته - " إننا عادة نغفر المزاعم الخيالية أن إتخذت صورة المزاح أو الفن بل ونبتهج لها .. ثم نفقد مرحنا فجأة إذا تبينا أن المزحة أصابت أكياس النقود " وهذا حقيقى تماما . وفى المدينة البعيدة كثر الثراء وازداد عدد الشحاذين ، لأن الثروة العظيمة تشعل التنافس والتطاحن فيسقط الضعفاء بكثرة . وتلتهب شراهة الأغنياء كلما ضاقت حلقة المتنافسين ".

لهذا أحب الفقراء التبريزى وكرهه التجار ، أحبه هؤلاء الذين سينصلح حالهم إذا أعيد توزيع الثروة وابتأس له هؤلاء الذين سيخسرون ، ولهذا أيضا قرر الملك والشهبندر والتجار قطع الأمل ومواجهة الفجيعة ، ووضع حد لهذا الخيال الذى يهدد ثرواتهم .

واجتمع الفقراء - فى اللوحة الأخيرة - ليشيروا إشارة الوداع للحلم الجميل الراحل عن مدينتهم .

من النبع الدافق الذى أحسن استغلاله من حكايات ألف ليلة اختار ألفريد فرج ثلاث حكايات متباعدة : حكاية المائدة الوهمية (مزين بغداد " الجزء واحد ص ١٠٢ طبعة المكتبة التجارية ، وحكاية معروف الإسكافى (الجزء الرابع ص ٢٨٨) ، ثم حكاية الكردى والجراب (الجزء الثانى ص ٢٠٠) . ورأى ألفريد بين شخصيات الحكايات الثلاث جامعا واحدا : كلها تقوم على الإيهام بوجود ماليس موجود فى الواقع ، وهكذا يتلذذ الجائع من أكل طعام لايراه ، ويصدق صاحب الجراب أن جرابه حوى الدنيا وما فيها .

ويعلن قفة عن قافلة سيده التبريزى التى ستأتى لتنشر الخير والذهب فى كل مكان .

ومن وحى أحلام الطفولة ، وأشراق الراشدين نسج ألفريد ملامح هاتين الشخصيتين : هذا الثنائى الجميل الرقيق ، على جناح " مغامر صعلوك " مترف ذكى ، جسور مرح . متلاف حاذق . ممثل خيالى . شارد فى عالمه الخاص ، محب للحياة والجمال ، طالب عدل .. " وتابعه قفة : " ساخر صعلوك ، مدير واقعى ، متشبث بالممكن محب للحياة والمرح ، كبير القلب متواضع الأحلام .

من التقابل بين هاتين الشخصيتين ، والتقابل بين الإيهام والتوهم ، القول بمجئ القافلة وانتظار مجيئها ، من التقابل بين رؤية العين التى لاتصدق شيئًا إلا أن رأته وعرفت ملمسه ، وبين رؤية الخيال المنطلق عن بذرة الواقع : رحبة لاتحدها آفاق ، من هذا التقابل تنبع الكوميديا فى هذا العمل الرقيق المبهج .

وليس لنا أن نخاف جموح الخيال ، لأنه ينطلق عن بذرة الواقع . أو على وجه التحديد ينطلق عن بذرة " رفض الواقع .. " . والزيتونة التى يجدها القاضى فى قاع الجراب الذى تصور كل من المتنازعين عليه أنه يحوى الدنيا وما فيها فى بطن عمر الخيام تتحول إلى دم يجرى إلى القلب العظيم فيخفق بكل معنى عظيم وفى بطن الماجد بن سينا تتحول إلى نسيج من نسيج عقله الرائع وتلهمه كل فكر رائع .

يقول قفة – أو كافور كما يصر سيده على أن يسميه .

قفة : أنا أعرف من ضيعنى ..

على : من ضيعك ؟

قفة : ثلاثة : أولهم قاض سحب رخصة أخى أبى الفضول الحلاق فصار على أن أرتب له مايعيش عليه ، وثانيهم أخ كسلان وصايع ومتغطرس أسمه بقبق لابد أن أرتب له أيضًا مايعيش عليه ، هربت منهما وتركت البلد فوقعت فى الثالثة . والثالثة ثابتة : أنت .

هذه الإحالة إلى العملين السابقين لألفريد فرج المستمدين من ألف ليلة وليلة (حلاق بغداد ، بقبق الكسلان) تعنى شيئًا : أنها تعنى رد الفضل إلى أهله ، والاعتراف بدين المؤلف لهذا الكاتب الشعبى العظيم المجهول .. أو فلنقل : لجميع رغبات الناس المحيطة ، وبحثها عن يوتوبيا خيالية تعاد فيها توزيع الثروة ، ويتحقق

العدل الاجتماعى . وبين قفة وأبى الفضول كثير من علاقات القربى .. وأنهما أخوان بالفعل لا بالتوهم ، لكن قفة يتجاوز أبا الفضول ليقدم لنا شخصية " الارليكانو .. " - الخادم الذكى المرح ، الحاضر البديهة ، اللاذع النكتة - الذى عرفته " الكوميديا ديلارتى " فى كل مكان وربما كانت هذه المسرحية أقرب أعمال ألفريد للكوميديا ديلارتى ، فكل شخصياتها أنماط : الخادم والأميرة والملك والقاضى والشهبندر ، والمهرجان اللذان يقومان بمشاهد البانتوميم ويؤديان الأغانى .

ولن نقف لنشق قلب العصفور الأستوائى الجميل بحثا عن قلبه لنمعن فيه تمزيقا وتشريحا ، لن نقف لنتساءل : ماهى هذه القافلة ولأى شئ ترمز ؟ .. ماهذا الذى يأتى ولا يأتى .. أن هذا يفسد كل شئ .. القافلة ؟ .. مجرد صياغة لأمل الإنسان الذى لايهدأ دائما - والذى تختلف صياغاته من زمان لزمان ومن مكان لمكان - فى تحقيق العدل الاجتماعى والسلام .

هذه مسرحية تبتعد تماما عن أى إيحاء بالواقع أنها " فانتازيا " خيالية مبهجة يحيطها رفيف الحلم وشفافيته، وتؤكد اللغة المستخدمة نسبتها إلى هذا العالم الخيالى الممتلئ بالأطياف والمردة والأميرات الجميلات وإمكان حدوث مالا يحدث فى الواقع . أن اللغة هنا متميزة تماما .

إنها ليست الفصحى ، وليست العامية .. لكنها امتداد لتجربة ألفريد فى حلاق بغداد : محاولة تطويع التراكيب العامية للشكل الفصيح من ناحية واخضاع تراكيب الفصحى للهجة النطق العامية من الناحية الأخـــرى .

الرخ والقافلة

بدر الديب

العمل الفنى الكبير شئ لاتستنفذه كلمات الشرح والتعليق ولا تستهلكه المشاهدة المتكررة أو معاودة الإخراج . وقد قرأت " على جناح التبريزى وتابعه قفة " مرات كثيرة وشاهدتها أكثر من مرة وتطفلت على الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى " المخرج " وحاولت إخراجها فى خيالى على صور متعددة وممثلين متغايرين . ومع كل هذه المرات والمحاولات مازالت المسرحية جوهرة حقيقية ، " تضئ بذاتها " دون حاجة إلا بالفرح بها وللشهادة أمامها بما حققه ألفريد فرج وما توصل إليه من نضج . لقد أكتمل كاتبنا المسرحى بعد السنوات الطويلة من الجهد وأصبح لنا كاتب مسرحى نستطيع أن نتقدم به إلى العالم وأن نضع أعماله بين مجموع الأعمال المسرحية الكبيرة فى تاريخ هذا اللون من التعبير .

أن مسرحية ألفريد فرج الجديدة تعد – فى نظرى – أعلى ماتوصل إليه المسرح المصرى فى تاريخه وأول مظاهر التفوق الحقيقية على ماحققه هذا المسرح فى كتابات توفيق الحكيم . وإذا كنت لا أتردد فى إصدار مثل هذا الحكم فإننى أتعجب من القصور النقدى الذى تبدى فيما كتب عن المسرحية وفيما تبدى من تخلف مؤسسة المسرح عن إدراك لقيمة الجوهرة . التى وضعت فى يدها إذا نظرنا إلى ماوفرته من جهد ومال فى سبيل إخراجها وتقديمها كمتعة حقيقية خصبة للناس .

لقد قلت فى الموسم الماضى أن " الزير سالم " لم تقدم فى بنائها المسرحى تقدما على مسرح توفيق الحكيم الفكرى . ولكن يبدو أن ألفريد فرج كان يحاول فيها أن يتملك أدواته المسرحية قبل أن يقرر خطوته المتقدمة الخاصة فى ميدان الكتابة المسرحية ولكن لم يعد هناك شك فى وعى ألفريد فرج بخطواته ولا فى أنه ينظر باستمرار فيما مضى من أعماله . فهو يشير فى مسرحيته الجديدة إلى " حلاق بغداد "

وإلى " بقبق الكسلان ؛ ، ولايشير إلى غيرها كأنساب لمسرحيته الجديدة . وإذا كنت لم أقرأ ولم أشاهد هاتين المسرحيتين ، فإننى أحمد له أن العمل الجديد لايضطرنى لهذا . فهو كما قلت " متوهج بذاته " لايحتاج إلى مراجعة سابقة بقدر مايحتاج إلى النظر فى المستقبل فهو - بموضوعه وبما يحققه فى البناء المسرحى - يدفعنا إلى الأمل أكثر مما يدفعنا إلى الذكريات .

وإذا تورط الناقد - كما تورطت الآن - فى مثل هذه الأحكام فإن قدرته على الشرح والتعليق - المنفصلين البعيدين عن النص - تتعطل ، ولايبقى أمامه إلا المتابعة - لمتابعة " قفة " - للعمل الفنى .

وقد يكون من أهم مايفرضه العمل الفنى الكبير هو المبادئ السليمة للنقد فليس هناك نقد حقيقى إلا لما نحب كل الحب من الأعمال . فأنت لاتعرف ، ولن تعرف حقيقة إلا إذا أحببت . وليس هناك فارق كبير بين الحب والإيمان ، فكلاهما يعرف الصدق ويفترضه . وليس هناك قوة أخرى غير الحب والإيمان لتقرير الشريعة أو المبادئ النقدية . فهل نتابع إذن المسرحية ؟ .

" مامعنى كلامك ياصواب " . تلك هى الكلمات الأولى فى المنظر الأول الذى ينتهى بكلمات على التبريزى لتابعه قفة بقوله أعطنى عقلك . وبين التساؤل المحرج عن المعنى " واسلام العقل " للمبشر - المحتال " تقع المسرحية كلها . وقد لا أستطيع فى هذا المكان الضيق أن أتابع معك تفاصيل الخلق الفنى ولابد لى أن افترض إنك قد عاشرت الحكاية والتعبير عنها وإنك قد جاهدت مثلى لإدراك معنى الكلام ولم تفعل أخر الأمر إلا أن سلمت عقلك فى محبة وإيمان .

ويتكون الفصل الأول من المسرحية ، كالفصل الثانى من مناظر ثلاثة . فى المنظر الأول تلقى على التبريزى ، أمير فى قصر ، لم يأكل منذ أربعة أيام بستان وذكريات وعزة مقدرة ومعرفة بتفاصيل الثروة . فماذا فعل بها قبل ذلك ؟ لقد تجاوز التبريزى كل ماتقدمه المتعة الحسية من معرفة وبدا فعلا خلال أيام صباته الأربعة طريقه القادم . وقد يكون هذا سر تعلقه " بالخيام " فهو مثله يتشوق إلى نوع من المعرفة الكلية التى يسلك إليها عن طريق التخلص الكامل من الملذات . وهل هناك مظهر يخلصنا منها إلا هى ذاتها . وفى أول الطريق إذن نلقى الأمير على وشك التخلص من حياته القديمة ، ثراؤه وبيته وأصدقاؤه وخدمه " صواب " صواب الواقع العملى الذى يعبر عن " مشاعر عمياء " ولايملك أى قدرة " من أحلام . تصور . قوة كشف .. " وتنبؤ صواب بما وقع

لسيده تنبؤه فارغ يجب أن نخلص منه لأنه لم يدرك " المعنى ولذلك فإن على التبريزى من أول المنظر – وأن لم يفصح عن هذا إلا فى وسطه – لم يعد يحب صوابا خادمه القديم ، خادم الملذات والمعرفة المأثورة بالواقع العملى . أنه من المنظر الأول ، كالمسيح يغير حرفة تابعيه ويحول الإسكافى إلى صياد للأرواح . ولست أدرى كيف أعبر لك عن طريقة على التبريزى فى تبنى تابعه إلا بردك إلى قراء تها التفصيلية . ففى المنظر الأول يقدم " قفة " بكل جفاوة واقعه ومرارته ، نعال ونظر مستمر إلى الأرض وجوع قائم فى البطن على مافى الجيوب من مال، خوف وانتهازية وطمع . ويبدأ على التبريزى تعليمه . فليطعمه إذن . أشهى مائدة وأكمل طعام ، إنه موهوم متخيل ولكنه واقع فى نفس من يريده ولن يخلصه منه إلا أن يتصور أنه أمامه ، المشوى .. والمحمر .. والمكتف " .. وألوان الحلويات . فإذا قبل الضيف الجائع الوهم انتظاراً لما يأمل فقد بدأ أول خطواته نحو التلذذ واستطاع أن يعرف الحب : " إننى أحببته . كأنى كنت أبحث عنه عمرى " . قفة إذن جدير بأن يكون تابعا مادام قادراً على هذا القول . فليطعم إذن من المائدة الموهومة ، وليشرب خير مايمكن أن يقدمه الشراب . ولكنه جلف لايعرف الطريق حقيقة حتى يعرف السوط على نفس المستوى من الواقع . وهل هناك واقع أكمل من أكتمال التوهم : " والله سمعت السوط بأذنى يمرق فى الهواء .. آه ياظهرى " . لقد كمل إعداد التابع ، فقد عرف اللذة كلها والألم كله ولم يعد لهما إلا أن يسافرا " أنا وأنت بلا خوف " . نعم ، بلا خوف ، ولكن بكل المعرفة فالإسكافى الآخر الواقعى مازال " يشقى الآن فى أحد شوارع بغداد على لحم بطنه ونعاله على كتفه .. " والملذات كلها مازالت أيضاً مرصوصة " على مائدة أخرى فى المدينة .. " أعطنى عقلك إذن فقد بدأت الدعوة " .

وفى المنظر الثانى يستكمل " قفة " تلقى دروسه . يقول له على التبريزى " أملك مشاك إلى حدود الصين " ويقرر له " أنا السيد الذى يخدمك " . السيد الذى يخدمه .. وعندما يتملك قفة كل قدراته فيعرض على سيده الخادم قدرته على احتراف الصنائع والمهن المختلفة ، فهو قادر على أن يدعى مهنة الصيادلة وغيرها ولكن على التبريزى يدفعه إلى مرحلة جديدة وراء مرحلة تجاوز اللذات . أن القدرات والمهارات كلها لاتثير إلا مزيدا من التنافس ومزيداً من الألم والتعطيل . فهناك قدرة أخرى كامنة فى الروح البشرى الذى يتعرض للتعليم هى قدرة إثارة الأمل . وتلك قدرة تساعدك فيها " أحلام الناس " لأنها " سترافقك ، وهى أقوى أجنحة من أحلامك مهما فعلت .. " . فهل منا من لايأمل وهل هناك من لاينتظر الرخ الذى يحمله إلى أحلامه أو القافلة التى تمثل

هذه الأحلام . ليس علينا فى ممارسة هذه القدرة إلا أن نتبع كلام التبريزى " ضع الكلام دائما فى موضعه . لاتلق الكلام فى غير مناسبة ، فهذا مايصنع الدعى لا الغنى .. " . أن هذه المسرحية لن تخرج الإخراج الصحيح حتى تدرك المؤسسة والممثلون والمخرجون حقيقة هذه الكلمات ويتبعونها .. ولكن أى نوع من الأفعال يحقق هذه الكلمات ؟ يجيب على التبريزى على هذا السؤال بكلمة بسيطة قصيرة " كرم " . وهذا بالضبط هو مالم تستطع مؤسسة المسرح تحقيقه فى إخراج المسرحية وتوفير الامكانيات لها . ولكن " قفة " يتلقى درسه على أية حال . أن عليه أن يغير علاقته . مع الفلوس " وأن يتعلم كيف يدفع دون رفص فى أضلاعه . إنه مطالب بأن " يلتزم الصدق " فيما يقوله عن سيده . أنه " أغنى الأغنياء " فهل هذا كذب أم صدق . إذا كنت قد خلصت من الأطماع ولم يعدفى روحك إلا الكرم والاستعداد للحب فأنت بالفعل " أغنى الأغنياء " . ويحتاج " قفة " إلى لقاء السوق مع التجار والشحاذين والأميرة حتى يمارس الكرم . أن المنظر لاينتهى إلا وقد وزع قفة علي الشحاذين الملابس " والأثواب المتمنة " ولكن المنظر فى الوقت نفسه يجعل التاجر قادراً على أن يقول للفقراء ياأحبابى وأصدقائى أن الأمل فيما هو خير مما فى أيدينا لايجعلنا من رذائلنا فحسب بل أن نمارس خير مافيها من قدرات : الكرم والمحبة . فإذا ماتحقق هذا ردنا " قفة " إلى الواقع وطالب بالإفطار الذى يحتوى على خبز " يرى بالعين " وحمام مشوى " نتأكد من وجوده بلمس اليد .. " أن الضعف البشرى قائم أبداً مع كل رحلة مع الرخ ووراء كل قافلة . فالأمل لايشبع البطن والإيمان لايغنى الإنسان عن الحساب الدقيق لحاضره . وليست الكوميديا إلا هذا التأرجح البشرى الدائم بين الرخ والقافلة من ناحية الخبز الأبيض ودفتر الذمامات والديون من ناحية أخرى . ولكن التبريزى خلال ذلك المنظر الثانى قد كسب المدينة وحقق الحب من النظرة الأولى مع أميرة البلاد . وهكذا يبدأ المنظر الثالث فى قاعة الملك .

ولايوجه الدرس أساساً فى المنظر الثالث إلى " قفة " بل إلى الناس عامة فى شخص الملك . أنه يريد أن يختبر على التبريزى فيتلقى درسا فى حقيقة الجوهرة وفى صلابة هذا الجزء الذى لاينقسم منها إن فى كل نفس بشرية وفى كل مانملك جزءا لاينقسم ولايتحطم " وهو " مثل قمقم دقيق جدا محكم جدا فى جوفه جنى خطير .. " . فمن الذى يطلق الجنى ؟ وماهى قدرات هذه الطاقة الخطيرة .. أنها ليست شيئا أخر غير قدرة من يطلقها وطبيعة نفسه . فهل يمتلك الملك هذه القدرة الخيرة .. لنفسه ، كغيره من المدينة يعطى مفاتيح خزائنه ثمنا لامتلاك الطاقة الجديدة ولكنه لايقصد

إلا امتلاكها . وليس بقية المسرحية إلا درساً جديداً حول معنى الملكية وأنها لاتترك فى يد من يتمسك بها إلا اللوعة والحيرة . إن التملك " جراب " لاقرار له . وليس فى آخره إلا " كسرة خبز وزيتونة " . فإذا مارفضنا هذه النهاية التى يتمثلها " مابين الفصلين " كان علينا أن نواجه الشك والخيانة والتلصص . كلها محاولات أو مناظر لاتثير إلا الضحك ولايبقى منها إلا تصرفات البشر المذرية الكوميدية .

فى أول الفصل الثانى يستعد " قفة " بأن ينكر سيده فيتهمه بأنه شيخ للصوص لأنه يريد أن يحاسبه وأن يقاسمه شيئا قد رفض التبريزى أن يملكه . وتقدم لنا الأميرة ، التى أصبحت زوجة ، الصورة الجديدة للإيمان فلا تعدو أن تكون " الحب الصحيح " الذى يعشق موضوعه " فى كل ثوب وعلى كل لون " .ويتخلف قفة عن هذا فيستسلم للشراب الذى يعود به إلى الواقع الرخيص الذى تتطاحن فيه المنافسات ويسلم سيده كما سلم يهوذا الأسخربوطى السيد المسيح بثلاثين شاقل .

وتأتى الفكاهة لتخلصنا من ألم الصلب ووطأة الندم . أن الحب الذى ينتصر فى آخر الأمر ، حب قفة لسيده هو تمسك بالأمل وبالحياة وبالقدرة على تلبس الأدوار ومعرفة طبائع النفوس . فيجتاز على التبريزى فى الفصل الأخير اختبارا يعده له الملك ووزيره عن طريق مناظر مسرحية رائعة يتلبس فيها أدوار الشحاذ والسقاء والسياف . وقد لانعرف بالضبط لماذا اختار هذه الأدوار بذاتها ولكننا نعرف وظيفتها . فتغير النفوس مرتبط بقدرتها على تلبس أدوار الغير ، وطريق المحبة هو معرفة الحبيب فى كل لون وثوب . وهكذا تقرر الأميرة وهى تنزل محبوبها من على الصليب : " نعم ، نعم لاشك أن كل شئ فى الدنيا فيه روح ويتألم وأن الجزء الذى لاينقسم من كل شئ ماهو إلا قمقم صغير فيه جنى خطير وأن على جناح التبريزى عنده قافلة " .

إن الندم الذى أصاب " قفة " أمام سيده المصلوب لم يصب مؤسسة المسرح فلم توفر للمسرحية فى الإخراج " الخيل " اللازمة لها كى تنطلق بكل إمكانياتها وكل روعتها . وسوف نعود للإخراج والتمثيل عندما نتحدث عن الإخراج والتمثيل فى بقية مسرحيات الموسم وخاصة دائرة الطباشير .

ولكنى مع هذا فما أقل ماقلته للآن عن مسرحية ألفريد فرج الجديدة .

النـــــار .. فـى غصـن الزيتـــــــــون

أمير اسكندر

فى بلادنا ، شاعت فى السنوات الأخيرة عبارة : المسرح السياسى ويبدو أن هذه العبارة قد غدت " جواز المرور " الجماهيرى الراهن لكثير من الأعمال الفنية ، بعد أن فقدت عبارة : المسرح الهادف ، بريقها وجاذبيتها ، وباتت - من كثرة الاستعمال - مثل العملة الماسحة . وربما أمكن أن يجئ ذلك اليوم الذى يعكف فيه عالم من علماء الاجتماع عندنا ، على دراسة دلالة مثل هذه العبارات فى حياتنا الثقافية ، ومغزى ظهورها واختفائها ورصيدها الحقيقى من الصدق ، أو الزيف ، فمثل هذه الدراسة فضلاعما فيها من قيمة ثقافية خالصة - سوف تنطوى بلا شك ، على قيمة اجتماعية أخرى ، هى الكشف عن الاتجاهات النفسية والسياسية لجماهيرنا ، فى هذه المرحلة من حياتنا .

غير أنه إذا كان هناك فى كل مجتمع ، وكل عصر ، من يبرعون فى تزويق اللافتات ، وتزييف الشعارات ، فإن هناك أيضاً من يحاولون فى دأب وإصرار ومعاناة حقيقية ، أن يقدموا - بلا ضجيج أو صخب - مساهماتهم الجادة فى حياتنا الأدبية والفنية . ويوشك إجماع الكتاب والنقاد أن ينعقد على أن " ألفريد فرج " واحد من هؤلاء .. فمنذ أن بدأ مسيرته الطويلة على طريق المسرح المصرى ، وهو يحاول فى كل عمل من أعماله أن يضيف شيئا جديدا ، وأن يثرى مسرحه بموقف محدد فى الفكر ، أو بتجربة رائدة فى اللغة ، أو بمغامرة محسوبة فى الشكل . وإلى جانب ذلك - وربما أهم منه - أن قارئ أعماله أو مشاهدها ، يستشعر ذلك المذاق المصرى الحريف ، الذى يفتقده فى كثير من الأعمال الأدبية والفنية التى تطفو على سطح حياتنا وسرعان ماتموت بداء التقليد الفج لاتجاهات لاجذور لها فى أرضنا ، أو سرعان ماتتقطع أنفاسها ، من طول اللهث خلف مفاهيم عامة ومجردة ، ومن ثم لامغزى لها فى واقعنا ، ولا أثر لها فى نبض حياتنا .

" شكل جديد ولغة جديدة "

وعمله الأخير " النار والزيتون " الذى يعرضه المسرح القومى الآن من إخراج الأستاذ سعد أردش ، إضافة جديدة لمسرحه ، ولمسرحنا . فيه موقف فكرى واضح ومحدد ، وفيه محاولة جديدة لممارسة شكل من أشكال المسرح يعرف باسم " المسرح التسجيلى " وفيه مغامرة متألقة من مغامراته فى عالم اللغة وإذا لم نضق باللافتات - مرة أخرى - فإن فى هذا العمل أيضًا ، صورة مجلوة الخطوط لمسرح الإثارة السياسية أو - إن شئت - مسرح التعبئة السياسية .

. . ولست أريد أن أعيد القصة من بدايتها ، فأقول أن كل عمل من أعمال الفكر أو الأدب أو الفن ينطوى - أراد كاتبه أو لم يرد - على قيمة سياسية ما . ومن ثم تبدو أحيانا عبارة " المسرح السياسى " وكأنها تحصيل حاصل أننى أشير هنا فحسب إلى أن هذا المصطلح - رغم أنه لايجب المعنى السابق - فإنه يدل على لون محدد من الأعمال المسرحية التى تستهدف بطريقة مباشرة خدمة غرض سياسى محدد فى ظرف معين ، وتقصد إلى تجميع إرادة الجماهير حوله من خلال ماتصطنعه من أشكال فنية ملائمة . ولذلك ربما كان من الأفضل - للتميز بينه وبين المسرح الذى ينطبق عليه ككل مسرح المفهوم العام للسياسة - أن نقول أنه مسرح التعبئة .

" وحدة الفرد والمجموع "

وليس ثمة شك فى أن الشكل المسرحى الذى اختاره ألفريد فرج لعمله الأخير من أفضل وأنسب الأشكال المسرحية الملائمة المضمونة ، بل وربما أمكن القول أيضًا ، أنه من أكثر الأشكال الفنية الملائمة للتعبير عن اللحظة الاجتماعية والسياسية التى تمر بها الآن . أن المسرح التسجيلى شكل جديد لم يعرف فى أوربا نفسها ، إلا منذ بضع سنوات قلائل ، على أيدى بعض الكتاب الألمان وهو - بمعنى مامن المعانى - تطوير لما دعى إليه المخرج الألمانى الكبير " أرفين بسكاتور " من مسرح سياسى " أو " مسرح بروليتارى " ، وهو تطوير يفيد أيضًا من المنهج الملحمى الذى أرسى قواعده برتولت بريخت ومن الوسائل الفنية التى استخدمها كل من بسكاتور وبريخت معا مثل الأفلام ، والوثائق وأسلوب المونتاج السينمائى ، وغيرها من الأساليب البنائية المستعارة من فنون أخرى غير المسرح . بيد أن بعض أصحاب المسرح التسجيلى حاولوا أن يجمعوا فى أعمالهم بين عناصر (المسرح الملحمى) وعناصر المسرح " الكلى " أو " الشامل " أى حاولوا أن يقدموا ذلك المركب من الحقائق الموضوعية ، والعناصر الدرامية ، والفنية كالرقص والغناء والاستعراض . إرادة لأعمالهم أن تمثل وحدة الذات والموضوع ، وحدة

الإنسان - الفرد والإنسان - المجموع وحدة الرومانتكية والواقعية ، وحدة الدراما والملحمة . وإذا كان الكاتب الألماني " هانيار كيبارد " في مسرحية " محاكمة أو بنهايمو " - التي أسعدني الحظ بمشاهدتها على مسرح البرلينر أنساميل - يمثل مايمكن أن يسمى بالنزعة التسجيلية الخالصة ، بحيث أن حوار مسرحيته يوشك أن يكون صورة حرفية من التحقيق الذى جرى فى قضية العالم الكبير " أو بنهايمر " فإن " بيتر فايس " مثلا يمكن أن يمثل تلك النزعة إلى تجميع بين المادة الوثائقية والمادة الدرامية فى إطار مما أصطلح على تسميته بالمسرح الشامل ، وفى لغتنا العربية واحدة من مسرحياته الشهيرة واسمها " مارا - صاد .

ونحن لانجد فى هذا المسرح التسجيلى عقدة أو حركة تقليدية . لانصادف ذلك النسيج الدرامى الذى تعودنا عليه فى المسرح التقليدى : العرض والعقدة والحل . بل لانلتقى بحدث واحد تدور حوله المسرحية ، وتعبأ من أجل إبرازه وتعميقه عناصر الإثارة والتشويق . . ولكننا نجد مجموعة من الصور أو - أن شئت مجموعة من الأفكار المجسدة فى صور ، ركبت بطريقة تتيح لها أن تعطى فى النهاية تأثيرا معينا وإيقاعا محددا ، يهدف إليه الكاتب .

" هنا فلسطين تتكلم "

ولقد استطاع ألفريد فرج أن يطوع فى " النار والزيتون " هذا الشكل الجديد لمضمونه . إننا نواجه مجموعة من الوقائع والحقائق التى استقاها من خلال ملامسته للعمل الفدائى على أرض فلسطين . ولكننا لانلتقى بالوجه المحايد لهذه الوقائع والحقائق فحسب ، بل يتيح لنا مؤلفنا أن نتأمل هذه الوقائع والحقائق من خلال " تكييفه " الفكرى لها ، من خلال وضعها بطريقة تؤدى بنا إلى أن نبنى موقفا فكريا محدداً . ووجهة النظر التى نخلص بها فى النهاية ، وهى وجهة النظر السليمة التى يتبناها من يضعون أيديهم فى النار بالفعل أنها باختصار وجهة نظر المنظمات الفدائية التى تناضل من أجل استعادة بلادها وإقامة " فلسطين ديمقراطية ، فلسطين متعددة الديانات وجزء من العالم العربى .

فلسطين عادلة وتقدمية ، فلسطين إنسانية . ووجهة النظر هذه مدعمة بالتصريحات والإحصائيات والأحداث الواقعية ليس هنا اجتهادات فكرية خاطئة ، وليس هنا محاولات لاضفاء أوهام أيديولوجية على الواقع الاسرائيلى - كما حاول البعض فى أعمال أخرى - وليس هنا اقتراحات مزعومة بحلول مخدرة . هنا فلسطين بلسان أهلها تتكلم .

أن المسـرحيـة تنقـسم إلى جـزءين . . وفى كـلا الجـزءين تجـد هذا المزج بين المسـرحين التسـجيلى والكلى ، وهذا المركب بين العنصرين الموضـوعى والذاتى . أننا نستمع إلى تصريحات هرتزل ورابين ومناحم بيجن ومزراحى وغيرهم من قادة المؤسسة الصهيونية ، ونسـتمع إلى وجهة نظر الفدائيين فى مغزى كفاحهم وهدفه ، ونشهد أيضاً ملمحاً إنسانياً مؤثرا : فدائى يحمل برتقالة أعطتها له أمه كى يزرعهاعلى قبر أبيه حين تطأ أقدامه أرضه ، وحلما بالعودة واللقاء بفتاة يهودية كانت رفيقته فى مـلاعب صباه ، حلما يتكسر هشيما حين يلتقى بهذه الفتاة من خلال حلمه ، فإذا بها جندية تطلق عليه النار وتسـتـدعى له قـوات الأمن الاسـرائيلية . هـذان خطان جـدليـان مـتـصـارعـان من وحدتهما يتشكل النسيج الدرامى لهذا المشهد . ونحن نلتقى أيضاً بفتاة تغنى شعرا شجيا فى لحن كله حزن وأسى ، وفى مقابلها فتاة أخرى توقظنا من وهدة الألم وتقول لنا "أنا العـائدة الفلسطينيـة سلمى ، مـابديش أحـدثكم عن حـالى ، بدى أحـدثكم عن حالكم . أنتم مش عرب ؟ أنتم مش بشر ؟هيك حالى حالكم . دمى ينزف من جراحكم . دمكم ينزف من جرحى " وتواصل حكاية قصتها . قصة فلسطين . وتنتهى إلى أن تقول لنا : لاتبكوا . لايبكى حدا . أغضـبوا " هذان خطان جـدليـان مـتـصـارعـان أيضـاً من وحدتهما يتشكل النسيج الدرامى لهذا المشهد .

وهكذا فى كل المشاهد التى يتـألف منهـا العمل المسرحى . . نجـد أنهـا لـم تكتب بطريقة جدلية فحسب ، وإنما كانت تبحث أيضاً عن الشكل الجدلى .

وليس هذان المشهدان اللذان ذكرتهما إلا مثلين على هذه الطريقة أو هذا الأسلوب فى بناء هذه الدراما . وإلى جانب ذلك فإن الأغانى والرقصات التى تضمنتها المسرحية ليست زخارف أو إضـافات زائدة ولكنهـا تكثيف وتأكيد وتعميق للمعانى التى ترد على لسان الأشخاص المختلفين سواء أكانوا من العرب أو من الصهيونيين .

" النار . . فى غصن الزيتون "

إذا كانت هذه المسرحية قد تضمنت تجربة جديدة فى الشكل ، فإنها تتضمن كذلك تجربة أو مـغامرة رائدة فى اللغة . . لقد كتبت المسرحية باللهجة الفلسطينية الخالصة . ولعلها أول مسرحية فى مصر تكتب بهذه اللهجة المحببة . وألفريد فرج نجح لافى التعبير عن أفكار المسرحية من خلال هـذه اللهجة فحسب ، بل نجح فى أن يحييها

إلينا ، وأن يجعلها جزءاً لايتجزأ من النسيج الخاص لهذا العمل ، يعطيه مذاقاً .
وفضلا عن ذلك فإن هذا العمل – فى هذه اللهجة الفلسطينية – يقيم جسراً صلبا بين المسرح المصرى والمسرح العربى .



يا شباب هذا العالم ..

هذه المسألة

تخصنا .. !

سامى خشبة

ومن من بيننا - حتى الشيوخ - لا تخصه هذه المسأله : فلسطين ؟ من من أبائنا لم يعتصر الحزن قلبه وعصف الغضب بملامحه ، وكم منهم مات بحسرة الهزيمة والوطن المسلوب والشعب المشرد أو بنيران الأعداء ؟

ولكن على مسرحنا القومى ، فى الأزبكية ، على الطرف الغربى لميدان العتبة لمن لا يعرفون ، تقف جماعة من ممثلينا الشبان ، يوجهون نداء هم إلى شباب هذا العالم : هذه المسألة تخصكم بقدر ما تخصنا . إنهم من يفترض أن يقال لهم : " خد بندقية أو علم أو ميكروفون ، وأدخل معنا الصف . صف الثائرين " . ونحن سنرفع السلاح والراية والكلمة ، لأن المسألة تخصنا !

ولأن المسألة ليست مجرد قصة تروى أو موقفا يثير العواطف والشجن . لأن المسألة مسألة تاريخ مروع وفادح بالأرقام : أرقام القتلى ومساحات الأرض المسلوبة وأسعار المحاصيل وأيام المذابح وأفواج النازحين . ولأن المسألة تاريخ يضم جانبى الصراع : بالحق الشرعى وبالأثر التاريخى جانب يملك الوطن ثم يسلب منه الوطن والحق والتراث ويتعرض للإبادة . وجانب يمارس القتل ويسلب الأرض بالإغتصاب والنهب والمذابح الجماعية . فتسلب منه إنسانيته لصالح احتكارات رأس المال العالمى ولصالح الدول الإستعمارية التى أزعجتها مشكلة إحدى الأقليات الدينية فربطت بين المصلحتين وأقامت إسرائيل : مشروعاً تستثمر فيه رأس المال وتحرس به حقول القطن والبترول والأيدى العاملة وأسواق التوزيع الإستهلاكى الواسع . وتحل عن طريق إحدى أزمات الضمير والعقل التى واجهتها الحضارة الغربية وفشلت فى حلها على مدى القرون (مشكلة الأقلية اليهودية التى ترفض أن تذوب) . ولأن المسألة مسألة حياة

كاملة وواقع قائم تسلل إليه كل هذا التاريخ فأضاف إلى الحاضر العقد وصيد الماضي الأكثر تعقيداً .ولأن المسرح لا يملك أن يقف مكتوف اليدين ، بل أنه ملتزم بأن يتحول إلى سلاح في أيدي الناس - الذين تخصهم المسألة - يكتشفون به أعماق الحقيقة .

ويستفزهم بالحقيقة نفسها وبدلالتها وبالانفعال النبيل بها لاستعادة إنسانيتهم المستلبة بالوعي وبالثورة : لكل هذا كان على مسرحنا أن يتخطى مرحلة تأليف القصص المشجية لأنه ما من قصة تفوق الحقيقة شجنا ولأنه ما من قصة تستطيع أن تستوعب كل تلك الحقيقة ، وكان على مسرحنا أن يتخطى مرحلة الإكتفاء بتعليم الناس أو الأحتكام إليهم . لأن العلم يمثل تلك الحقيقة لابد أن يثير الأنفعال ولابد أن يتلوه إتخاذ موقف كامل الوضوح . ولأنه ما من متفرج سيبقى متفرجاً بعد أن يعرف الحقيقة أو سيكتفي بإعطاء " صوته " لأصحاب الحق : المتفرج في مسرح الحقيقة سيتزود بالوعي ولكنه سيتحول بالوعي إلى ثائر وسيرفض أن يكون ما تعلمه هو الحقيقة النهائية ! .

هذه هي الحقيقة الخلفية الفكرية والفنية التي أقام عليها ألفريد فرج بناء عمله المسرحي الجديد : « النار والزيتون " ، منذ ذهب إلى معسكرات الفدائيين والعائدين في الأردن . حيث اكتشف أن الوعي بتاريخ " الحقيقة " وواقعها قد تحول إلى قضية للحياة نفسها أو للموت ، وحيث اكتشف أن محتوى القضية في ميدان القتال هو المقاتل نفسه ، أو الفدائي الذي يقاتل ويعي قضيته بالقتال ويعبر عن وعيه بالقتال أيضًا : القتال هو وعيه ووسيلته للحوار مع العالم الذي فقد إنسانيته وأراد أن يسلبه هو الآخر بقية إنسانيته ، وحيث اكتشف إنه ليس على المسرح أن يكتب قصة ويعرضها ، وألا يكتب عن " أحد " الفدائيين وإنما عليه أن يضع الحقيقة ، ودلالاتها أو معانيها ، عليه أن يضع القضية في مكانها . حيث يحتل المقاتلون مكانهم الصحيح منها ببنادقهم ووعيهم : إنهم الوسيلة الوحيدة لكسب القضية ، وإعادة الحق المسلوب إلى أصحابه وإعادة الإنسانية إلى الذين استلبت منهم إنسانيتهم بأساطير الأستعلاء العنصري والخرافة والعدوان .

أكتشف ألفريد فرج إنه في المسرح كما في الحقيقة : لا يبكي حدا .. اغضبوا ! .

ولأن المقاتلين لا يغضبون فقط . وإنما يتعلمون لماذا هم غاضبون ويقاتلون . ويسترجعون ما تعلموه عن الماضي ويتذاكرون خبراتهم في الحاضر ويحلمون بالبيارات وحدائق الزيتون والأصدقاء والحبيبات وبالمقاهي ومقابر الآباء والأمهات المشردات ،

ويرقصون إذا هزهم الحماس أو الفرح ومنحتهم المعركة فرصة للراحة . ويغنون إذا عصف بهم الشوق أو أمضهم الحنين : لأن هذه هى حقيقتهم ، ولأنهم محتوى هذه الحقيقة التى أصبحت قضية حياة شعبهم ، فإن مسرحية " النار والزيتون " التى لا تحكى قصة فقط ، ولا تكتفى بالتعليم أو الاحتكام إلى المتفرجين إنما تعرض الحقيقة ومعناها وتستفزنا بها إلى الثورة على جانبها البشع لنصرة الجانب الآخر منها بما فيه من عظمة ونبل ، وتضم كل هذه العناصر - عناصر الحقيقة - فى إطار مسرحى واحد .

اكتشف ألفريد فرج على ضفة الأردن ، حيث الأرض المحتلة على مرمى الحصاة . والوطن السليب من ورائها وعيون المقاتلين والبنادق تشق الطريق والليل إليها : اكتشفت هناك كيف يعيش الناس قضيتهم : رأى هناك القضية والناس ، وجاء بالإثنين إلى المسرح . والقضية طرفاها نحن وأعداؤنا . ونحن هناك - على ضفة الأردن وفى المسرح - نعيش حربنا بخشونة المحاربين نرى الشهيد عريسا وتغنى له أمه ويزفه رفاقه . نرفض أن يبكى علينا أحد ونطالب الجميع بالغضب . رمينا كروت الأمم المتحدة التى نستلم بها مؤن المعونة ولبسنا الكاكى وحملنا البنادق وشرعنا نضحى بعد أن فهمنا المسألة : لقد شردنا القتل ، فلنشرد القاتل بالقتل : هكذا نستعيد أرضنا تاريخنا وإنسانيتنا - ونعيد القاتل نفسه إنسانا من جديد . ومثل سليمان الحلبى القديم : فدائينا مقاتلنا ، هو محتوى القضية . إنه لا يقتل إنتقاما . وإنما يقتل لأن القتل أضحى الطريق الوحيد إلى العدل . وهو يعى هذا المعنى ويعلمه لأهله ولأعدائه على السواء . يعلمه لأهلة بالكلمة ولأعدائه بالرصاص . إننا نقاتل لكى نستعيد اندماجنا الحر والصحى بالعالم . نحن هناك - فى ضفة الأردن وفى المسرح مغتربون . شعب بلا وطن ، ناس بلا مجتمع يهددهم الانقراض ويهدد الانقراض تراثهم القومى كله . مهددون بأن نتحول كلنا إلى أمساخ آدمية لا جذور لها والإيمان بشئ سماسرة كلهم أو نهازو فرص أو مغامرون بلا قضية . استعادة الوطن تعنى استعادة فرصة الوجود الإنسانى ، والقتال هو الطريق الوحيد لإستعادة الوطن ولتجمعنا من جديد فى مجتمع إنسانى . لإعادة الدافع إلى الوجود والاستمرار كمجتمع ذى تاريخ وتراث إلى قلوبنا . القتال هو سبيلنا إلى البقاء جزءا من الإنسانية التى تصنع الحياة والتقدم . ولذلك فقد يقاتل أحدنا بحثا عن قبر أبيه فى الوطن الضائع لكى يزرع فيه برتقالة . لا أحد يعرف ما يدور فى خلد هذا الفدائى الذى ينسف أرضه كى يحررها . والذى يحرق ملاعب طفولته لكى يستعيد حقه فى ذكريات هذه الطفولة . لا أحد سواه يعرف قيمة أنه يقاتل

لكى يعود إنسانا . وقد لا يكتمل كإنسان أبدا إلا لحظة مقتله ذاتها . إنه إذ يقاتل لكى يستعيد حقه فى تاريخ شعبه . لكى يعود إنسانا مكتمل الإنسانية . كائنا له تاريخ وقضية وإنتماء إلى كيان إنسانى متميز ، فأنه يسير على الطريق الذى يحرمه هو من فرصة الحصول على شئ من ذلك قد يموت قبل أن تعود الأرض . ولكنه إذ يموت يصبح بلحظة واحدة جزءا من ذلك التاريخ . يموت فينضم إلى أبيه . يصبح تربة وسماد شجرة برتقال جديدة .

أما أعداؤنا ، الذين استحضرهم ألفريد أيضًا إلى مسرحيته ، لكى تكتمل صورة الحقيقة ، فمنهم الموظف المتوسط متوسط فى كل شئ فى بيته ومرتبه ومتاعبه وسيارته وديونه وعشيقته وأمراضه ومخاوفه ودرجات نجاح أبنائه . بلا حماس لأى شئ . وإنما يدفع لأعدائنا لأن عداءنا جزء من عملية تأمين نفسه بطريقة متوسطة فى مجتمع ملوث ومريض ومنهم الذى يعادينا لكى ينتهز الفرصة ويتخلص أيضًا من أعدائنا الذين يبغضهم بقدر ما يبغضنا بأن يستأجرهم لقتلنا لحسابه ، الخاص . ومنهم المليونير الصهيونى . أو الصهيونى المليونير أو " اللص " ببساطة كما تقول ابنته الذى يعادينا لأنه يملك المال ويبحث عن السوق ويملك القوم ويبحث عن توظيفها ويؤمن بنقاء الصنف وأن لم يكن هو نفسه نقياً . ويبحث عن التكاليف الرخيصة وأن كانت تكاليف تنويم ضميره باهظة الثمن ويملك الماضى المثقل بجريمة التعاون مع النازيين أعداء أخته فى الدين وأعداء الإنسانية ويرغب فى الخلاص من هذا الماضى ولا خلاص له إلا بجريمة جديدة بالتعاون مع الصهاينة الذين يشهرون بماضيه ويبتزونه ويرغمونه على اضطهاد اليهود المتأقلمين خارج إسرائيل لكى يرغموا على اللجوء إليها . لافكاك له إلا بالإستسلام للتشهير والإبتزاز والتحول إلى عنصرى لا يؤمن بعنصريته ومستثمر لرأسمال جمعه من دماء أصدقائه ويله من العالم وويل العالم منه . يبكى لأنه يريد أن يكون طيبا ولا مفر له من أن يكون مجرما وضحية لمجرمين .

ومن أعدائنا الذى يريد أن يبيعنا كل شئ حتى ولو كان يبيعنا أنفسنا ، عارية لا يغطيها حتى الشريط أو كيس النايلون . تاجر شاطر يقدم لنا الذكريات والسلوى وتسليات وضيعة لأنه يعرف كم تدربنا على الكذب على العالم وعلى أنفسنا حين نتسلى ببضائعه ونتمتع معللين النفس عن مصدر تلك التسالى والمتع : جماجم الأنجوليين كانت أم جلود الفيتناميين أم شعور الهنود . ندفع للتاجر الشاطر ثمن الرصاص الذى يقتل أصدقائنا نقداً فى سوق البضائع المغلفة بالنايلون أو بترولا فى بورصات الملايين الذهبية ، ونبرئ أنفسنا كاذبين ونصب جام غضبنا على أبواب حارس الحدود الذى

لا يملك أن يمنع جريمة التسليم والتسلم . وهناك أيضًا القتلة المأجورون . الصهاينة أنفسهم . لم يعودوا بعد بشرا ، وإنما أجهزة للقتل زودت بأحلام أسطورية لكى تتحرك من تلقاء ذاتها فى إقتناع بوعد كاذب عن مجد لا ينالونه لأنفسهم . القتل عندهم عمل متقن . أو تنفيذ جندى لأوامر قائده . أو حفظ لأمن لم يهدده أحد . أو لإشاعته الخوف فى حدود جماعات من الناس من المطلوب تحويلهم إلى قطعان مذعورة يطوح بها إلى الصحراء أو تستغل فى المزارع حتى الموت . يعرف زعماؤهم أنه لا يوجد جنس يهودى وإن مشروعهم سيكون امتداداً للحضارة الغربية التى لفظتهم لما عجزت عن حل مشكلتهم . ولفظتهم كحل لمشكلتهم كأقلية . ولتستخدم أوهام زعمائهم العنصرية لتحولهم إلى كلاب حراسة على كنوزها فى الوطن العربى . أما فقراؤهم فيكتشفون الحقيقة بعد أن استخدموا كقتلة مأجورين . يعرفون الآن أنهم مازالوا أغرابا فى أرض غريبة وأن الكذبة التى أنطلت عليهم قد تحولت إلى ذل لهم فى إسرائيل ذاتها .. فى أرض الميعاد وتحت حائط المبكى .

هؤلاء الأعداء جميعاً فدائينا يقاتل أيضًا من أجل إنسانيتهم : من أجل أن يتطهر مجتمع الموظف الملوث المريض حتى يسترجع الموظف المتوسط قدرته على أن يتحمس لشئ يدافع عنه . وقدرته على أن يتخطى حدوده المتوسطة .

ويقاتل الفدائى من أجل ألا يكون هناك من يحيل الرجال إلى قتلة مأجورين ومن أجل ألا يعود هناك مليونير لص ، يدفعه البحث عن السوق إلى خيانة الإنسانية كلها وإلى خيانة نفسه لحساب العجل الذهبى ودوامه الربح الأقصى وأساطير البكاء على أرض لم يحلم إلا بأن يستثمرها بأرخص التكاليف . ومن أجل أن يتحرر الناس . الباحثون عن المتعة وزبائن التسلية من متعتهم الوضيعة المصنوعة من جماجم جيرانهم أو جلود أناس لا يعرفون عناوينهم لكى يتحرروا من قومسيونجى الذكريات والسلوى والتسالى ولكى يتحرر القومسيونجى ذاته من نفسه ومن مهنته التى تحوله إلى غراب يتبع الأوبئة وجحافل المجاعة : من أجل ذلك يقاتل الفدائى الثورى ، لكى يعود هو وشعبه بشراً ، ولكى يستعيد أعداؤه بشريتهم وأنه يقاتل ضد إغترابه وإغتراب شعبه عن إنسانيته ، وضد إنحراف أعدائه عن جوهر الإنسانية هكذا يقول شاعرنا المسرحى الفذ ألفريد فرج الحقيقة هى القضية ، والمقاتل الثورى محتواها وقضية المقاتل الثورى هى إستعادة الإنسانية لشعبه ولأعدائه على السواء .

المسرح : سيل الحقيقة !

لأن الحقيقة معقدة كل هذا التعقيد . ملأى بآثار التاريخ وبصمات الحاضر وجوانبه . مترعة بالأفكار المتصارعة ولحظات الحياة الخاطفة والخطوط الناقصة . مركبة من لحظات متقاطعة ومواقف لا تكتمل وأحلام مبتورة . تومض مثل فلاش الكاميرا سريعة كالرصاصة . ولأن القصة فى المسرح والدرامى لا يمكن أن تستوعب مثل هذه الحقيقة المعقدة المركبة السريعة . ولأن الكاتب المسرحى غير مطالب فقط بأن يعلم ولا بأن يحتكم إلى ضمائر المتفرجين أو عقولهم كما فى المسرحية الملحمية : لكل ذلك لجأ ألفريد فرج إلى نسيج المسرح التسجيلى ، أو مسرح الحقيقة كما أحب أن أسميه لأن المؤلف لا يسجل الحقيقة فقط . وإنما هو يحللها ويقول لنا رأيه الموضوعى فيها من خلال إختياره وترتيبه لعناصرها . وطعم ألفريد مسرحيته بعناصر المسرح الشامل الإستعراضية من رقص وغناء فردى وجماعى ، وطالب بالفانوس السحرى وخيال الظل والبانتوميم أو الأداء الإيمائى . وطالب أيضاً بالسينما . وأستخدام أحد عناصر مسرح القسوة الحديث فى مشهد هجوم الجنود الأسرائيليين على الفتيات العربيات وتعريتهن . كان الكاتب المسرحى يعرف منذ البداية ما يريده أن يستفزنا بالحقيقة وحدها . وأن ينير عقولنا برأيه فى تلك الحقيقة .

الفدائيون هم من سيقدمون لنا " القضية " التى تحتل مركز البطولة : فالفدائيون هم محتوى القضية نفسها كما يقول قائدهم ، وفى التعليمات المسرحية المصاحبة للمشاهد الأولى نشعر بأن ألفريد يسعى إلى خلق نوع من التكامل الموضوعى بين هذه المشاهد بحيث ينبع كل مشهد من المشهد الذى يسبقه ويؤدى إلى المشهد الذى يليه ولكن لم تكن المشاهد الستة الأولى سوى القطرات الأولى من سيل الحقيقة الذى لا يلبث أن ينهمر متخلياً عن هذا التتابع الموضوعى بين المشاهد . إن نداء ميكروفون الصهاينة " كل عربى يخرج من بيته " هو ما يشير إلى بداية انهمار جزيئات الحقيقة التى لن تلبث أن تتراكم لكى تمنحنا الحقيقة فى بانوراما متكاملة وكليه . محملة بوعى الكاتب المسرحى ووجهة نظره فيها : مناحم بيجين ومذبحة دير ياسين . الطيارون الإسرائيليون . الفدائيون يقدمون تاريخ بداية القضية بالأرقام . الموظف المتوسط . العائدة الفلسطينية سلمى . العائدون يغنون قصيدة . رأيتك فى جبال الشوك .. ثم عودة إلى الفدائى أو شريف الذى يفيق الآن من حلمه .. وهكذا تتتابع الصور متلاحقة ومتجاورة . لا تشبه شريطاً سينمائياً ، على العكس ، تشبه حركة الحياة ذاتها فى

مكان كبير ، يفحصها ويختار بعض عناصرها يرتبها ويتأملها شاعر يريد أن يتكشف في نفس الوقت دلالتها ومعناها ، وسر تماسكها هو بنوعها من حقيقة واحدة وتماسكها الفني إنما ينبع من استدارتها متجاوره حول تلك الحقيقة ونفاذها بالرؤية الموضوعية إلى قلب ذلك الواقع لكي تكتشف المعنى الواحد المروع للحقيقة وللواقع .

ورغم هذا التجاوز الذي يشعرنا بتلقائية واعية بهدفها . فإن الكاتب المسرحي المتمرس بأهمية العنصر قد اختار عنصراً دراميا جعله محورا أو سلسلة فقرية للمسرحية . وهذا العنصر الدرامي هو قصة الفدائي أبو سمير مع رفاقه منذ نودي عليه ليقوم بالمهمة معهم ، حتى ألقى القنبلة واستشهد وزفه رفاقه وقام ليزرع نفسه ويرتقالته في قبر أبيه . هذا العنصر الدرامي نراه يمتد أفقيًا ليكون أطول خطوط المسرحية ، أطول الأنغام المنفردة وأكثرها ميلودية في بوليفونية المسرحية المركبة من أنغام تتراوح بين عاطفية الميلودي وحيادية لحن التمرين الموسيقي الملساء . يوفر هذا اللحن الميلودي العاطفي مسحة شاعرية وأخاذة للمسرحية المليئة بالإحصاءات والبيانات والمقتطفات من أقوال السياسيين والكتاب الصحفيين ، والمليئة أيضًا بومضات شاعرية جياشة وساطعة .

ولقد عرف ألفريد فرج إن مسرح الحقيقة الذي يهتم بالقضية وبمجموع الناس كأصحاب للقضية . ومعبرين عنها . سيستطيع أيضًا ، بل يجب أن يهتم بنماذج فردية ، بالإنسان الفرد الذي يستطيع وحده أن يعبر بوضوح وعمق عن أبعاد لهذه القضية يمكن أن تتطمس ويغلها الضباب إذا بحثنا عنها وسط الجموع . إن استبطان الشاعر المسرحي لشخصيات الفدائي والموظف المتوسط والمليونير والقومسيونجي من الخارج أحيانًا ، في حركة نفسية وشعورية تبدأ من الشخصية متجهة إلينا مثل الموظف والقومسيونجي ، ومن الداخل أحيانًا أخرى ، في حركة تبدأ من فعل خارجي وتتجه إلى داخل الشخصية مثل الفدائي والمليونير ، هذا الأستبطان الشاعري الأخاذ لتلك الشخصيات يعيد إلينا قدرة ألفريد فرج العظيمة على رسم شخصياته الكبيرة : سليمان الحلبي والتبريزي وقفة والزير سالم . ولكن البناء المركب لمسرحية " النار والزيتون " يقول لنا أن رغبة ألفريد في التقدم نحو مسرح أكثر حداثة وأكثر قدرة على استيعاب عالمنا المعاصر وقضايانا المعقدة فيه ، وفي التقدم نحو مسرح الفريق الكامل والمسرح الميكانيكي المركب ، إنما هي رغبة تدعمها موهبة لا شك فيها ، وقدرة على الخلق ننتظر ثمراتها بصبر ، ولكن في أمل !



المسرح القومى

انتبهوا ..

« النار فى غصن الزيتون »

فاروق عبد القادر

لا يغمض أحد عينيه أو يشيح بوجهه . هذه المسألة تخصكم . هذه قضيتكم التى تعنيكم فى المقام الأول : قضية فلسطين ...

هى على التحديد ليست قضية فلسطين بل قضية الثائر الفلسطينى هذا الوجه المشرق للإنسان العربى تلتحم خطاه بخطى الثورة فى كل مكان من العالم ، لكنه ليس هابطا من السماء بمعجزة أو مندفعا من قلب الأرض ، أنه ابن المخاض الطويل للسنين الدامية من وعد بلفور إلى قيام إسرائيل إلى هزيمة حزيران ابن المخيمات وطحين الأعاشة والاحتقار يتخفى وراء صدقات المحسنين ، والقهر والضياع شعبا بلا أرض واستنزاف الجهد والقتل الجماعى . الإجابة الوحيدة على السؤال : أين كان الفلسطينيون حين ضاعت أرضهم ؟ وإذا كانوا صادقين فلماذا لا يستردونها ؟

واختار ألفريد فرج أن يقدم هذه القضية فى شكل المسرح التسجيلى الذى يستعين بكل وسائل العرض : الدراما والغناء والرقص والمسرح السحرى ، وجمع مادته من كل المصادر المتاحة : المعلومات الموثقة والاحصاءات والشهادات الواقعية وأقوال قادة المؤسسة العسكرية ومن ساندوا قيام إسرائيل ، ليقدم لنا كل الأسس التى يتحتم بعدها أن نحدد مواقفنا لكنه لا يقف عند هذا الحد بل يتجاوزه إلى الحث والتحريض وإثارة الفكر والشعور ودعوة جمهوره للالتفاف حول موقف واحد بعد أن عرض قضيته بحيث لا يبقى أمامه إختيار آخر .

هكذا يقدم ألفريد فرج نموذجا لاستخدام شكل من أكثر الأشكال المسرحية حداثة وطواعية للتعبير عن قضايا العصر . فسنوات قليلة هى التى أنقضت منذ قدم الكاتب

الألمانى هوكهوت أول مسرحية تسجيلية فى ١٩٦٣ ، وكانت مسرحيته تعرض جرائم النازيين من خلال تقديم نماذج واقعية من الملفات والوثائق وتوالت بعدها أعمال فى نفس الاتجاه لبقية المجموعة من الكتاب الألمان – ومن أشهرهم بيتر فايس ومسرحيته المثيرة " مارا – صاد " وتجاوز هذا الشكل حدود ألمانيا شرقا وغربا واستطاع خلال سنوات قليلة أن يفرض وجوده إلى جانب الأشكال المسرحية المعاصرة . وقد أفاد الشكل التسجيلى فى الاتجاهات التعليمية والملحمية – خاصة عند بسكاتوروبريخت ، – لكنه استطاع أن يتجاوزهما ، فيأخذ عن كل منهما أدوات يطوعها لخدمة هدف آخر : أخذ عن المسرح الملحمى قدرته على تجريد الزمان والمكان ، لكنه رفض جفاف المسرح التعليمى وخلوه من الخيال الإنسانى الذى يميز كل فن عظيم ، ورفض كذلك أن يقف عند فهم المسرح الملحمى للإنسان من حيث هو كائن تحكمه علاقات القوى فى الواقع الموضوعى فقط فحاول أن يقدم بعده الفردى أيضًا وأن يغوص فى فكرته لقد حاول أن يجمع الملحمة والدراما فى نسيج مسرحى واحد . هذه الحمية التى يتمتع بها كاتب المسرح التسجيلى فى الإفادة من كل المصادر واختصار الزمان والمكان (أو الكتابة على بعدين فقط – بتعبير ألفريد فرج) يقابلها التزام ثقيل فهذا مسرح طموح إنه ليس مسرح الشخصية المفردة أو التفصيل الجزئى أو الحدث العابر لكنه لا يطمح لأقل من تقديم قضية بكاملها فى شمولها وتعدد جوانبها . فى جدلية مكوناتها وصراعها والتحامها فى خصوصيتها ومكانها من نسيج التاريخ كله . والبطل فيه إنسان ونموذج فرد ورمز . جزء وكل فى آن واحد . هذه الجدلية تعنى فى التنفيذ شيئا أخر فالرقصة والأغنية والتعبير الصامت والمسرح السحرى ذاته ، قد تسير فى اتجاه مواز أو معاكس . وتخلق بذلك مع الحوار نوعا من الصورة المسرحية المتكاملة التى تحمل بداخلها جدلية العناصر المكونة لها ، ومن ثم تدفع بالحركة العامة – الإيقاع العام – للعمل المسرحى إلى الأمام .

من هنا كان على الشكل التسجيلى أن يعرض أخطر قضايا العصر : الحرب فى فيتنام u,s وأنجولا ، والإرهاب النازى (النائب) ، ومأساة العصر الذرى (محاكمة أوبنهايمر) . والآن يستفيد منه كاتبنا المسرحى اللامع ليقدم قضية الثورة الفلسطينية .

دون اسقاط لثورية زائفة ، ودون أوهام تفضح قصور الرؤية وعجزها ، ودون رغبة مشوهة فى إطلاق الكلمات الثورية كبالونات الهواء ترتفع ثم تتهاوى. ودون ولع بمواقف البطولة المسطحة والعيون المتورمة – بفكر ناضج ومستنير ، ومتابعة دءوب للمعلومات

والأرقام والوقائع والحقائق ، ومعرفة بالحياة اليومية للعمل الفدائى رسم ألفريد فرج أبعاد القضية : لماذ تحتم أن تكون الثورة المسلحة هى الخلاص الوحيد ؟ .. ردا على كل الأسئلة وبحثا عن هوية ضاعت منذ ضاعت الأرض . وتحريراً للإنسان العربى واليهودى فى فلسطين ، والتحاما بمواقع الثوار ضد الإستعمار والإستغلال فى كل مكان . وشرح كذلك طبيعة القوى التى يواجهها هذا النضال : لا مبالاة الرجل العادى فى إسرائيل واستسلامه للابتزاز باسم العنصرية . والاستثمارات باسم المعونات وراء ستار الولاء المزدوج .. وطبيعة الحرب التى تخوضها إسرائيل المدعومة بقوى الامبريالية والحدود الآمنة التى تبحث عنها : إنها ليست حدودا جغرافية ما لكنها الحدود التى لا تقف وراءها أية حواجز جمركية . الحدود الآمنة على الحدود المفتوحة نحو مزارع القطن وحقول البترول وكثافة الأيدى العاملة الرخيصة . وحدد كذلك هدف الثورة الفلسطينية : فلسطين حرة . فلسطين ديمقراطية . فلسطين متعددة الديانات وجزء من العالم العربى . فلسطين عادلة تقدمية . فلسطين إنسانية .

بكلمات الحوار وسطور الشعر .. والأغانى والرقصات والصور والأقنعة دلل الكاتب على صدق قضيته . لكن المسرحية نجت من جفاف المسرح التعليمى لأن الكاتب استطاع أن يحقق الهدف الطموح : أن يجمع الدراما والملحمة فى نسيج واحد ، الفدائى أبو شريف ليس تجريد الفدائى لكن له تميزه الخاص : إنه عاطفى يملأ الإنفعال لحظة الالتحام ويحتفظ فى جيبه ببرتقالة ليزرعها على قبر أبيه . لحظة تردد واحدة حين رأى وجها خيل إليه أنه يعرفه أدت به لأن يجرح فى المعركة . ورغبة فى التعبير بالكلمة قبل السلاح أفقدته حياته كلها رأى فى الحلم أنه عاد إلى بيت طفولته والتقى بصبية يهودية كانت رفيقة لعبه وقد أصبحت الآن جندية فى جيش الدفاع فتسلمه للبوليس ، رأى فى لحظة الموت نفسه يزرع البرتقالة على قبر أبيه ، وهو يقول لنا محددا خصوصية الثائر الفلسطينى وتميزه عن غيره من الثوار : ما حدا يعرف شر فى قلب الفدائى الفلسطينى ليحرر أرضه بنسف أرضه . ليرجع أهله لديارهم اللى سكنها الصهاينة يصوب مدفعه إلى ديارهم . ماحدا فى العالم يعرف شو شعور الفلسطينى وهو يدخل أرضه . وطنه متسلل فى الظلام وأعداؤه تحت المصابيح يصخبوا ويضحكوا ويعربدوا ماحدا يرصد شعور الفدائى الفلسطينى : حقده وحبه ، براءته وضراوته ، غربته خارج وطنه وغربته بوطنه ... وهو يرسم كذلك صورة دقيقة الملامح للمليونير الأمريكى صاحب الولاء المزدوج . والاستثمارات .

لكى أخدم وطنى لابد أن أعيش فى المنفى ، وأمثل دور الجلاد لأخوتى وأتعرض للتشهير من جهة وللابتزاز من جهة ثانية .. ألمانى بنشأتى وعواطفى أمريكى بثروتى ، ليبرالى بالميل . وعنصرى بالضرورة . لم أكن إلا خائنا ونافعا لأبناء دينى . طيبا وخائنا .. صديقا وعدوا لأصدقاءهم فى الأصل أعداء ، وأعداء لأنهم فى الأصل أصدقاء مزدوج الشخصية وغاضب وحائر قلبى ينتفض . ويلى من العالم وويل العالم منى ..

فى المشهد قبل الأخير يقول لنا الفدائيان : انظروا بشجاعة فى وهج هذا البروچكتور الساطع ، وتمسح أضواء البروجتكورات مقاعد الصالة بصفوفها الكثيرة الفارغة وتصيبنى لذعة ألم : هل أستطاع (عباقرة) المسرح المصرى حقا أن يفسدوا الذوق العام مزيدا من الأفساد " وأن يفقدوا الناس ثقتهم بما يمكن أن يقدمه المسرح بالفعل .. هذا نص عظيم ومتألق . يتضمن فكرا واضحا وتقدميا ، ويقول الكلمة التى يجب أن تقال اليوم فيتجاوز الأقناع إلى الحض والإثارة ، وتقود الخشبة جمهور المتظاهرين فى الصالة .. تعاونت على تقديمه طاقة مخرج ذكى وفريق من الممثلين الموهوبين والفنيين والراقصين ، يقدم الفكر والإمتاع .. إثارة العقل والوجدان .. فلماذا تبقى مقاعد الصالة فارغة ويتزاحم المتزاحمون على مسرحيات الإثارة الديماجوجية والإصرار على المضى فى الحماقة ؟ لمن أتوجه بهذا السؤال ؟ .

المسـرح العـربى فـى شـهر
أفـضل العـروض التـى قـدمت عن القـضـية الفلسطينية
الـنار والـزيتون

د . لطيفة الزيات

يقدم المسرح القومى عرضا جيداً ، لعله أفضل العروض التى قدمت عن القضية الفلسطينية من حيث هو يستخدم شكلا يستوعب مختلف الأبعاد الفكرية للقضية ، ومن حيث هو يمسك بنبضها الحى فيقدم صورة أقرب ما تكون إلى صورة الشعب الفلسطينى وإلى صورة الفدائى الفلسطينى ، بكل حيويته وثوريته ، وبكل متناقضاته ، وهذا فى حد ذاته نجاح كبير يشكر عليه كل من ساهم فى العمل الجيد .

غير أن شيئا ما لا يكتمل للنار والزيتون بالرغم من جودتها كعرض مسرحى ، وهذا الشئ هو المعنى العام ، أو الأثر الكلى . والمشاهد التى تتكون منها المسرحية تبقى مشاهد لاتندرج فى كل عضوى ، والجزيئات تبقى جزيئات لاتندرج فى كل شعورى ، والعرض يبقى أميل إلى العرض منه إلى المسرحية .

ولا يغرى هذا التصور إلى الشكل الذى يستخدمه الكاتب ، والذى استوحاه فيما يقول " عند مبتدعى المسرح السياسى ومؤلفى العروض المسرحية شبه التسجيلية وعند مصممى عرض ما يسمى " بالكباريه السياسى ومن إليهم " والذى اعتمد فيه كما يقول على شكل المسرح الوثائقى أو التسجيلى واستخدم فيه " المسرح الكلى أو الشامل بما يضمه من ألوان الفنون التعبيرية مجتمعة دراما ورقص وغناء وتمثيل إيمائى – بانتوميم واستعراض ومسرح سحرى " . فهذا الشكل من أوفق الأشكال لاستيعاب الأبعاد المتعددة لقضية عامة مثل قضية فلسطين .

ولكن الشكل المسرحى ، أيا كان هذا الشكل ، يفترض وجود قاعدة معينة للربط بين المشاهد المختلفة ، تندرج بمقتضاها الجزئيات فى ذهن المشاهد فى كل موحد ، ومن المفروض أن يعى المشاهد هذه القاعدة ، وأن ينتظر لها أن تتكرر وتعمم ، وأن

يسعد حين تفعل . لأن هذه القاعدة هى أشبه ما تكون بالدليل الذى يحمى المشاهد من الشعور بفقدان الاتجاه ، والذى يعينه على الربط بين الجزيئات ، وبالتالى على رؤية العمل الفنى ككل موحد .

والمسرحية غير التقليدية شأنها شأن المسرحية التقليدية تفرض قوانين تطورها النابعة من داخلها والخاصة بها ، وتفرض بالتالى قاعدة أو قواعد تطورها . وفى النار والزيتون لا نعى كمشاهدين إلا قاعدة واحدة من القواعد التى يتم على أساسها الربط بين المشاهد المختلفة ، والعرض يرسى هذه القاعدة ولكن ما نكاد نمسك بها حتى يفلتها ، ولا يعود إليها إلا فى النهاية ، وقد أصابنا من التشتت وفقدان الاتجاة الكثير .

يقوم عرض النار والزيتون على عدد كبير من المشاهد المتباينة زمانيا ومكانيا يربط الرواة ، وهم الشاب الأول والثانى والفتاة ، بينها أحيانا ، ولا يربطون بينها فى أغلب الأحيان . ومن ثم فالمشاهد لا يتقبل الرواة كعامل يشكل قاعدة تتحكم وتوجه الانتقال السريع من مشهد إلى مشهد فى إتجاه واحد ، وكقاعدة تصلح بالتالى كأساس لاضفاء المعنى على هذا الاتجاه . ويتم الانتقال أحيانا بين مشهد ومشهد على أساس عامل التشابه أو التضاد بين حالة شعورية أو فكرية وأخرى شعورية أو فكرية ، كما يحدث مثلا عندما ننتقل من وجهة النظر العربية إلى وجهة النظر الإسرائيلية ومن هذا المعسكر إلى ذاك . ولكن عامل التشابة والتضاد لا يعمم ، فهو يستخدم حينا ويسقط فى أغلب الأحيان ، ولا يكتسب لذلك حكم القاعدة النمطية التى ترشد المشاهد وتعينه على الربط .

ويزيد الأمر تعقيدا أن العرض غنى بالمستويات ، لا المكانية والزمانية منها فحسب ، بل الفنية أيضا ، فنحن نجد أنفسنا إزاء ثلاثة مستويات فنية ، هى التسجيلى أو الوثائقى ، والتعبيرى ، والواقعى ، ونحن نجد أنفسنا أولا إزاء المستوى التسجيلى الوثائقى والتقريرى الذى يقدم العرض لأبعاد القضية فى ماضيها وحاضرها ووضعها فى ظل الثورة العالمية ، وإزاء الصهيونية والأمبريالية العالمية . وأهدافها فى تحرير الأرض والإنسان الذى يعيش على أرض فلسطين عربيا كان أم يهوديا . وهذا المستوى التسجيلى يتخذ أكثر من نمط يتم عن طريقه العرض فهناك نمط الشاب الأول والثانى والفتاة الذين يتبادلون فيما بينهم بصوت تقريرى التعليق أو ذكر الحقائق وهناك القائد والمذيعة العربية ، والضابط والمذيعة الإسرائيلية أو الألمانية الغربية . وهناك الضباط والشهود الإسرائيليون ، وما إلى ذلك .

ونحن نجد أنفسنا ثانيا إزاء الأسلوب التعبيرى الذى يتحول بمقتضاه الفرد فيصبح رمزا لشعب بأكملة ، والذى يختلط بمقتضاه الخاص بالعام ، والحلم بالحقيقة فى محاولة لإضفاء صفة العمومية على ما هو خاص . بمقتضى هذا الأسلوب التعبيرى تتحرك الحركة المسرحية إلى وسيلة للتجسيم ، ويوجز الإيماء ما يمكن أن يقال فى عشرات من الجمل ، وتستحيل الرقصة سواء أكانت رقصة غضب أم ابتهاجا أم تدريبا وكذلك الغنوة إلى جزء عضوى لا ينفصل عن المعنى العام .

ونحن نجد أنفسنا ثالثا إزاء المستوى الواقعى أو الفردى ، وعلى هذا المستوى نرقب أربعة من الفدائيين يبرز من بينهم أبو شريف ، وهم يقومون على طول المسرحية بعملية من العمليات ضد العدو . وعلى هذا المستوى نلمس شخصيات لها خصوصيتها الشديدة التخصيص ولها فى ذات الوقت صفتها التمثيلية .

وعلى هذا المستوى الأخير نستطيع أن نمسك كمشاهدين بقاعدة تصلح أساسا للربط بين المشاهد المختلفة ويعتمد عليها العرض فعلا أكثر مما يعتمد على ما عداها فى الربط بين المشاهد المختلفة ، ولو دعمت هذه القاعدة بما فيه الكفاية لاكتملت للمسرحية الوحدة الفنية المفتقدة .

نستطيع أن نتتبع فيما نتتبع من قواعد يخضع لها التطور المسرحى فى النار والزيتون قضية خاصة ، تتطور فى ظل القضية الفلسطينية . وهذا الخط الذى يعتمد على التسلسل المنطقى يحمل الحدث من نقطة إلى نقطة ، فنحن نلتقى بأبو شريف وهو يستعد ومجموعة من زملائه لنسف مصنع الذخيرة ، وهو يصاب بجرح وهو يعاود الهجوم على مجموعة من الإسرائيليين ، وهو يستشهد فى آخر الحدث ، ونحن نتتبعه فى الفصل الأول وفى الفصل الثانى ، فى مسرحية مكونة من فصلين .

وبمجرد أن ينتهى تقديم المنشدين العرض للجمهور ، وبمجرد أن ينتهى الجزء التسجيلى الذى يعرض لأبعاد القضية الفلسطينية فى اللحظة الراهنة يبدأ الخط الذى يمثله أبو شريف يفصح عن نفسه . فنحن نلتقى بأربعة من الفدائيين الفلسطينيين بتأهبون لنسف مصنع من الذخيرة فى الأرض المحتلة . ومن بين الفدائيين الأربعة يلقى الضوء على أبو شريف . الذى حملته أمه برتقالة ليزرعها على قبر أبيه ، وحملته الأيام توترا يثير القلق فى نفس قائده ، فينصحه وهو مقدم على عملية نسف المصنع بالاسترخاء :

القائد - والله ما يعرف ايش الصهاينة عملوا معك أو مع عيلتك . لكن ما بحبش أشوفك تتوتر فى التمام .

ونحن لا نعرف مثلما لا يعرف مثلما لا يعرف القائد ما فعله الصهاينة فى أبو شريف ، ولا العوامل الماضية فى حياته التى تجعله دون زملائه متوهجا دائم التوهج ، متوترا دائم التوتر ، ولكننا سنعرف تدريجيا وجزءا بعد جزء إلى أن تكتمل معرفتنا بالأمر فى نهاية الحدث ، ومعرفتنا تكتمل بهذه الشخصية الحية التى أبدع المؤلف خلقها .

ويتضح جزء من ماضى أبو شريف عن طريق الحلم فى المشهد التالى مباشرة على مشهد نسف مصنع الذخيرة الذى يصاب فيه أبو شريف أصابة بسيطة ، ويصيب مجندة إسرائيلية فى ذات الوقت . ويكون العرض قد مر بالمستويات الثلاثة التى يستخدمها ، ونكون قد أنتقلنا من المستوى التسجيلى الذى يبدأ به العرض إلى المستوى الواقعى الذى يستوعب مشهد الفدائيين وهم ينسفون مصنع الذخيرة إلى المستوى التعبيرى الذى يستخدم فيما يستخدم الحلم .

وأبو شريف يقع فى غيبوبة أثر إصابته ، يحلم خلالها : فها هو يعود إلى بيته ، الذى لم يعد بيته ، وها هو يجد فيه نتاليا أو ناديه . وهو فى البداية لا يعرف فى نتاليا المجندة الإسرائيلية التى أصابها بالرصاص ، بل رفيقة الطفولة والصبا ، وهى فى البداية لا تعرف فيه الفدائى الفلسطينى الذى أطلقت عليه النار أمام مصنع الذخيرة ، بل الصديق القديم الذى أتخذت من أمه أما ، ومن أبيه أبا ومن بيته بيتا بعد أن هاجر وأمه من الأرض المحتلة . وللحظة يسرد الود ، ود الصبا يوم كان الإثنان جيرانا وأخوة ، ولكن اللحظة العابرة لا تلبث أن تتبدد أمام الواقع المر الذى خلقته الصهيونية العنصرية والقوة الاستعمارية يوم خلقت إسرائيل . فها هى نتاليا تكتشف فى صديق الصبا الفدائى الفلسطينى الذى أرادت أن ترديه قتيلا أمام مصنع الذخيرة ، وها هى تستدعى قوات البوليس الإسرائيلى ، حيث يجمع البوليس كل سكان البلدة من العرب ، الرجال والنساء والأطفال .

ولن نلتق بأبو شريف وهو يفيق من غيبوبته إلا بعد فترة طويلة ، والمستوى التعبيرى الذى يقوم على الحلم يندمج مع المستوى التسجيلى لتستحيل ساحة الإبادة التى يحلم بها أبو شريف ، إلى كل تسجل إيمائيا ليست بمذبحة معينة ، بل كل ساحة أبيد فيها الفلسطينيون ، والمذبحة التى أدارها الإسرائيليون ، واللحظة لم تعد اللحظة بل كل اللحظات الماضية التى بدأت بها الصهيونية مخططها الهادف إلى إجلاء الفلسطينيين عن أرضهم ، والذى تضمن فيما تضمن حملة إبادة واسعة ، وحملة دعاية مخططة تضخم من أبعاد هذه الإبادة وتستهدف إدخال الرعب فى قلوب الفلسطينين

ودفعهم إلى الهجرة خوفا من الفناء ، والدائرة تكتمل مرورا بمذبحة بلد العباسة ، بلدة ناصر الدين وطبرية وعيش الزيتون وبيت خورى وحواش ودير ياسين سنة ١٩٤٨ إلى قليقلة وطولكرم وبلدة النطرون سنة ١٩٦٧ والدائرة تتسع متجاوزة أرض فلسطين إلى أرض سوريا والأردن ومصر ، والاتساع يتجسم إيمائياً كما يتجسم الاكتمال ايمائيا . والطيارون الإسرائيليون الأربعة يغنون :

" بعد البحر الغربى "

" ورا النهر الشرقى "

" مصر وسوريا والأردن "

" أهدم دمر أحرق أضرب "

" قواتنا الجوية "

" قواتنا الأرضية "

" تطلق نار النار النار "

والهدف فى الحالتين واحد ، هدف الإستعمار الإستيطانى الذى يستهدف فرض السيادة على الأرض بعد إجلاء أصحاب الأرض عنها ، وهدف الإستعمار الإستيطانى المتحالف مع الاحتكارات العالمية ، والذى يستهدف تحويل الأرض العربية إلى سوق لهذه الإحتكارات ، والمواطن العربى ، وأرخص يد عاملة فى العالم ، إلى خادم للفنيين الإسرائليين والغربيين .

ولن نلتقى بأبو شريف وهو يفيق من غيبوبته ، إلا بعد أن يعود الأسلوب التعبيرى ليسيطر على الخشبة ، بعد أن أنحسر لحظة مفسحا للأسلوب التسجيلى الفرصة لتتبع العوامل التاريخية للقضية الفلسطينية بداية من وعد بلفور وهجرة مليون فلسطينى عام ١٩٤٨ ، ونهاية بهجرة نصف مليون آخر فى عدوان عام ٦٧ . والأسلوب التعبيرى يعود ، ليجسم إنفجارا للقضية التى انحبست عشرين عاما أملا فى يقظة الرأى العام العالمى حينا، وفى العون العربى حينا أخر ، والعائدة سلمى تطلق الصرخة ، والصرخة صرخة فلسطين ، فسلمى تستحيل بمقتضى الأسلوب التعبيرى إلى كل صوت فلسطينى ، والمغنون يدعمون هوية سلمى كفلسطين ، وقصيدة محمود درويش التى يختلط فيها الأسى بالأعتداد تجاوب صرخة الغضب التى تطلقها سلمى ، سلمى التى :

" تبقى رغم رحلتها "

" ورغم مواجع الأسلاك والأشواك "

" تبقى دائما خضراء "

سلمى التى تهيب بنا وبأبو شريف أيضاً وهو يفيق من غيبوبته : ألا نبكى : أن نغضب : أن نتخلى عن الرحمة مع من لا يعرفون الرحمة . وأبو شريف الآن قد انسحب بعد نسف المصنع مع زملائه إلى موقع آخر ، فى توقع لهجوم إسرائيلى ، وهو يدرك وهو يفيق من الحلم أنه أطلق النار على رفيقة صباه ، والزملاء يداعبونه ويسألونه من بدأ اطلاق النار على الأخر ، وهو لا يعرف أنه كشف عن صدره للعدو تحت وطأة المفاجأة ، والقائد يجد من واجبه أن يطمئن أبو شريف ، فهو قد ظل يطلق النار على العدو وهو جريح مثلما يفعل أربعة رجال ، ولكنه فى ذات الوقت يجد من واجبه أن يحذره من جديد من العوامل المتناقضة التى تصطرع فى كيانه . يقول القائد :

– علشان تحارب ها العدو المجرم يلزم تكون قاصم .

ونحن نعلم الآن عاملا من العوامل التى تخلق فى أبو شريف التوهج والتوتر معا ، ولكننا لا نعلم كل العوامل . والإسرائيليون من خلال الميكرفون يطلبون من أبناء فتح التسليم ، وأبو شريف يصيح جذلا : بدى أخطب . فالرصاص وحده لا يكفى ليعبر عما يعتمل فى نفس هذا الفتى من متناقضات لا يطيقها إنسان ، وهو يريد أن يرد على الصهاينة بالكلمات مثلما يرد عليهم بالرصاص ، وزميل له يسخر منه .

– ها الزلمه بده ميكرفون مثل اللى مع الصهاينة يخطب .

وأبو شريف يحكى لزملائه ، فى إنتظار هجوم العدو ، أكثر من حكاية متنقلا بنا من مستوى زمانى ومكانى إلى آخر ، فها هو يخطب فى برلين الغربية فى أعقاب هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ ، يتصدى لمسيرة المظاهرات المبتهجة بانتصار إسرائيل ، وها هو فى سجن صرفند فى إسرائيل ذاتها قبل ذلك بفترة ، وجريمته فى الحالتين واحدة ، إصراره على هويته كفلسطينى .

والأسلوب الآن ينتقل من المستوى الواقعى الذى يرصد حديث الفدائيين الضاحك إلى المستوى التعبيرى الإيمائى مرة أخرى ، ممهدا الطريق للخروج من الخاص إلى العام ، من الفردى إلى المستوى الذى يتحول بمقتضاه الفرد إلى كل إنسان . والمذيعة

فى ألمانيا الغربية التى توجه الأسئلة إلى أبو شريف هى نفس المذيعة الإسرائيلية التى توجه الأسئلة فى سجن صرفند ، وهى ممثلة الاتهام فى المحكمة التى تحاكمه بتهمة التسلل إلى أرضه " والقاضى الإسرائيلى ، هو نفسه سائح الطبقة الوسطى الإنجليزى الخائف من وطأة النفوذ الصهيونى واللامبالى وهو المليونير الصهيونى الأمريكى الذى بيشغل رؤوس أموال فى إسرائيل ، وهو مجموع المشتغلين والخائنيين واللامبالين الذين جعلوا ويجعلون مأساة فلسطين ممكنة . والمتهم أبو شريف هو كل من يصر على هويته كفلسطينى لا يخضع للتهديد ولا للاغراء وهو يصرخ فى نهاية المحاكمة ملقيا بصرختة فى وجه العالم أجمع : فلسطينى .

والصوت الآن ليس صوت أبو شريف والفصل الأول من مسرحيته ذات فصلين يؤذن بالانتهاء ، بل هو صوت كل فلسطيني ، فهو صوت التلميذة الفلسطينية تستشهد وهى تلقى قنبلتها ، وصوت الشهداء شهيداً بعد شهيد ، وصوت أهالى الشهداء الذين يستعدون لمزيد من الفداء من أجل إستعادة الهوية المفقودة ، وصوت نسائى يصدر من الميكرفون ، صوت مجمل يجمع هذه الأصوات جميعا يعلن إنتهاء المذلة والإستكانة وبدء الفداء : بحرق هوية اللاجئ وإستعادة هوية الفلسطينى .

وسيطول انتظارنا لأبو شريف وزملائه ، فلن يظهروا إلا قرابة نهاية الفصل الثانى ، وستفقد الخط السردى الرفيع الذى حافظ عليه الكاتب طوال الفصل الأول وسنتساءل حين نستعيده لم تأخر ، وسنلقى الإجابة إذا ما تمعنا فى النص ولكننا سنفتقدها على خشبة المسرح .

وقرابة نهاية المسرحية ، سنلتقى بأبو شريف وزملائه ، والمطاردة مازالت مستمرة بينهم وبين العدو ، وميكرفون العدو يكرر نفس العبارات التى كان يكررها فى المشهد السابق : سلموا يا أولاد فتح . أى أننا نبدأ فى الخيط السردى من حيث أنتهينا " والمواجهة بين الطرفين أصبحت الآن حتمية ، وأبو شريف يصمم أن يكون هو دون الآخرين الذى يفجر القنبلة بين أفراد العدو ، والقائد يمانع مداعباً أبو شريف :

– باخاف يأبو شريف تقف تخطب فى الصهاينة . وأبو شريف يعد ألا يخطب وزميل آخر يعترض :

– هادا بيرميهم ببرتقاله أمه .

ويلين القائد وأبو شريف يصمم ، غير أن القلق لا يلبث أن يعترى القائد مثلما يعترينا وأبو شريف يقول وهو يخرج بالقنبلة : سلم لى على أمى . ويؤدى أبو شريف

مهمته فى نجاح مصيبا لجانب من أفراد العدو ومشتتا للبقية ولكنه يصاب إصابة قاتلة ، كان من الممكن تجنبها ، لو لم يسترع إنتباه العدو بصيحة وهو يلقى القنبلة :

– أولاد فتح بيسلموا عليكم يا قتلة .

وحين يسأل أبو شريف قبل أن يستشهد لم صاح ، يجيب ، يكشف عما فى باطنه لأول مرة :

– ما حد بيرصد شعور الفلسطينى ، حقده وحبه ، براءته وضراوته ، غربته خارج وطنه وغربته بوطنه ، ماحدا يعرف كيف بيسرى الفدائى بين ها المشاعر المتناقضة داخل نفسه حتى ليحافظ على يده ثابتة ع بندقيته . وعينه صاحية لهدفه . شوبيسوى الفدائى فى ها المشاعر حتى ليحافظ ع اتزانه واعتدال نفسه واستقامة سلوكه .. ما حدا يعرف إلا الظاهر يا رفاقى .

وقبل أن يستشهد يتغلب أبو شريف على انطلاقته العاطفية ليقدم بلاغه الرسمى إلى قائده ، البلاغ الظاهرى الذى لا يصلنا غيره : أربعة مصابين من الأعداء ، وشهيد واحد من قوى العاصفة الفلسطينية : " انتهى البلاغ " .

وينتقل الأسلوب من المستوى الواقعى إلى المستوى التعبيرى لنرى أبو شريف الميت الحى يزرع شجرة البرتقال على قبر أبيه ، والشجرة تنمو والأب مات ولم يمت وكذلك الإبن ، وجنازة أبو شريف التى تنتهى بها المسرحية عرس ، كل شهيد ، يفتح بدمه طريق العودة .

وحين يذكر أبو شريف لحارس المقبرة اسم الأب ، القاسمى ، وحين يحدد يوم ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٥٦ ، كيوم وفاة أبيه ، يتعين علينا أن نتعرف على هذا التاريخ كتاريخ مذبحة كفر قاسم ، التى أغتيل فيها ٤٣ عربيا وهم عائدون من عملهم . وهنا وهنا فقط يرتبط الخط الخاص بالخط العام ، وندرك لم أحتلت مذبحة كفر قاسم وعمليات الاضطهاد العنصرى التى يتعرض لها العرب المقيمون فى إسرائيل الجزء الأكبر من الفصل الثانى . وهنا وهنا فقط تكتمل معرفتنا بمجموعة العوامل التى صنعت من أبو شريف هذا الإنسان المتوهج المتوتر معا ، الذى ينبض كيانه بمتناقضات يصعب أن يطيقها كيان إنسان . فأبو شريف نشأ طفلا وصبيا فى الأرض العربية التى أرتفع عليها العلم الإسرائيلى بداية من سنة ١٩٤٨ ، وفى كفر قاسم على وجه التحديد . وأبو شريف ، عرف ربما دون زملائه ، معنى أن يكون الإنسان غريبا داخل وطنه

وخارج وطنه على السواء ، معنى أن يحب الإنسان إلى حد التفجر ، وأن يكره إلى حد التفجر ، أن يحب الأرض وأن يحقد على محتلى الأرض ، معنى أن يتلطم وأن يتشرد وأن يتيتم داخل وطنه ، معنى أن يسقط الأب فاقد النطق ذات ليلة ، دون أن يدرى أنه سيسقط ، دون أن ، يرتكب ذنبا ، دون أن يطلق حتى صيحة احتجاج . بلا سبب ، بلا سبب على الإطلاق . معنى أن يعود الإنسان متسللا فى الظلمة إلى أرض هى أرضه ومغتصبو الأرض يعربدون تحت ضوء المصابيح ، أن يطلق النار على شجرة هى ملعب صباه .وهنا وهنا فقط تستكمل كلمات أبو شريف التى ألقاها قبل أن يستشهد كل أبعادها وكل معانيها ، تلك الأبعاد والمعانى التى لا تنسى .

وكل هذا التأثير الفنى يعتمد على الربط بين تاريخين ، تاريخ يذكره أبو شريف بصورة عابرة لحارس المقبرة وتاريخ مذبحة كفر قاسم فى ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٥٦ . واعترف إن هذا الربط فاتنى فى العرض ، ولم أتوسل إليه إلا بالرجوع إلى النص ، وأعتقد أنه فات عدداً كبيراً من المشاهدين ، وأنه كان فى حاجة إلى مزيد من التوكيد سواء فى النص أو فى العرض .

ولأن العرض يتضمن فيما يتضمن خطا سرديا ، ولأنه يستوعب فيما يستوعب قضية فردية فى ظل قضية عامة هى القضية الفلسطينية ، فمن المفروض أن يلتزم الكاتب والمخرج معا بتوضيح هذا الخط وبالحرص على استمراره من البداية إلى النهاية ، وخاصة وأنه يرتبط ارتباطا عضويا بالقضية ككل ، ويمدها ويستمد منها فى ذات الوقت المعنى . وربما لو استحدث العرض مشهدا يتتبع أبو شريف فى فترة مبكرة من الفصل الثانى ، وأكد الارتباط ما بين الخاص والعام فى المشهد الأخير لاستقام خط السرد المنطقى ، ولما شعرنا بالتشتت وبفقدان الإتجاه ، وبالصعوبة ، وبالغموض الذى اشتكى منه البعض ، لفترة طويلة فى الفصل الثانى ، وقد يثير اعتراض هذا الاحتجاج بأن العرض لا يلتزم بالسرد المنطقى كقاعدة ، ومن ثم فمن التجنى المطالبة بتوكيد خيط السرد المنطقى . والرد على الاحتجاج هو إن العرض يلتزم فيما يلتزم بخط سرد منطقى ، وأنه لا يقدم قاعدة بديلة تتحكم فى الإنتقال من مشهد إلى مشهد وترى نمط هذا الانتقال بحيث يتلقاه المشاهد كنمط ، يوجهه ويعينه على أدراج الجزيئات فى كليات ، أو على أدراج مجموعة المشاهد فى كل متكامل .

ولعل هذا يفسر لم سمعت أكثر من مشاهد للنار والزيتون يصف المسرحية بأنها عرض جيد مع التوكيد على استخدام تعبير العرض دون تعبير المسرحية ، ولم وجدت نفسي دون وعى أكرر بلا وعى نفس العبارة بعد أن شاهدت المسرحية : عرض جيد . ولا يشكل هذا الرأى انتقاصا من قيمة العمل كعمل فنى ، ولا من قيمة الشكل الذى استخدمه العمل كشكل صالح لمعالجة مثل القضية التى يعالجها ولكنه يشكل افتقادا للقاعدة التى تتيح للمشاهد تجميع المشاهد فى كل متكامل وتعبيرا عن الحاجة الماسة إلى توكيد هذه القاعدة .

وقد كتب ألفريد فرج نصًا عن القضية الفلسطينية على قدر كبير من النضوج والتكامل الفكرى ، نص توحده وحدة فكرية شاملة ويدعمه إلمام نظرى كامل بالقضية إلى جانب معرفة حية بالتجربة ، وقد كتب هذاالنص فى صورة فنية طموح لعلها تتجاوز إمكانيات المسرح المصرى ، وعلى صورة تركيبية معقدة لعلها مالت إلى الإفراط فى استخدام حيل تكنيكية أعقد مما يتحملة هذا المسرح .

وإزاء عرض ، تغلب عليه صفة العرض ، يصبح من الصعب بل يكاد يكون من المستحيل أن يذهب الإنسان إلى أن استخدام خيال الظل مثلا كان فعالا فى النص ، وفقد فعاليته فى العرض ، أو إن اللوحات السينمائية فقدت فعاليتها فى العرض كأداة معلقة أو مكملة للنص . فالأشياء هنا ، ووفقا لهذا النوع من المعالجة الفنية ، تبقى مجردة ولا نستطيع أن نحكم على فاعليتها إلا بعد أن تتجسد على خشبة المسرح .

ونستطيع أن نقول إن سعد أردش قد استطاع أن يقدم عرضا جيداً فى حدود إمكانيات المسرح المصرى المادية والبشرية معا .وإن لم يبرئ العرض من الشوائب نتيجة لضعف بعض هذه الإمكانيات ، ولازدحام الخشبة بأساليب لم يغتن بها العرض فى كثير ، ولم يصب من تعددها المتفرج إلا بالتشتت .

وقد احتلت ثلاث شاشات لعرض الصور الفوتوغرافية والأرقام والاحصائيات مقدمة المسرح وجانبيه ، واستخدمت وسطاهما بالإضافة إلى ذلك كشاشة لخيال الظل ، وأستطيع أن أقول أن قامات الممثلين قد حجبت عنى معظم الصور التى عرضت على الشاشة الوسطى ، مع أنى كنت أجلس فى الصفوف الأمامية من الصالة . وإن الشاشتين على اليمين واليسار لم يضفا إلا القليل كأدوات لتعميق المعنى . وكان من الممكن الاكتفاء بلوحة واحدة تستخدم لإبراز التواريخ والأسماء والاحصائيات اللازمة للعرض ، وربما خفف هذا الأكتفاء من الشعور بالتشتت ، وبازدحام خشبة المسرح بهذا

التعدد من الأساليب الفنية . ولو كانت خشبة المسرح واسعة ، ولو أتيحت لها الإمكانيات التى تسهل إبراز اللوحات فى الوقت الملائم وإخفائها لربما جاء المجهود المبذول فى هذا الاتجاه أكثر فاعلية .

وبينما بقى العرض الفوتوغرافى وخيال الظل خارجا عن العرض أو كاد ، اندرجت فيه الرقصات والأغانى اندراجا عضويا . وربما لم تكن الرقصات مثالية من الناحية الجمالية لا من ناحية التصميم ولا التنفيذ ، وربما تطلبت راقصين وراقصات على قدر أكبر من اللياقة البدنية والمهارة الفنية ، ولكنها أيا كانت الحال قد أدت هدفها من حيث هى رقصات تعتمد على الحركة الموحية المرتبطة بالمعنى ، ومن حيث هى قد ساهمت مع غيرها من الأساليب فى إحداث التلون المطلوب فى النغمة السائدة .

وربما كانت الأغانى أنجح من الرقصات ، وخاصة تلك التى اعتمدت على كلمات الشاعر محمود درويش ، وقد أفتقدت الأغانى التى وضعها ألفريد فرج الشاعرية ، رغم أن أسلوبه يبلغ أحيانا درجة الإبداع الشاعرى فى أكثر من موضع من النص ، ولعله فضل أن يجنح إلى المباشرة والبساطة فى توجيه الخطاب إلى الجمهور ، معتمدا على المزج بين هذه البساطة والشاعرية فى كلمات محمود درويش وقد ساهمت الموسيقى من تأليف على إسماعيل فى تمهيد الجو الملائم والانتقال الدائب فى المسرحية . ومع تقديرى للجهد الذى بذلته المجموعة ، فقد انعقد التميز للأصوات الفردية دون صوت المجموعة وبرزت سهير حشمت كصاحبة صوت مدرب ومثقف جدير بالحب والاحترام .

وقد نجح سعد أردش فى تحريك المجموعات ذلك التحريك الموحى بالمعنى والذى أغنى النص إلى حد كبير ، كما نجح أيضاً فى تنفيذ المناظر التى تعتمد على التمثيل الايمائى والحركة الموحية ، وأذكر فى هذا الصدد مذبحة كفر قاسم ، التى أستطاع أن يحتفظ لها بالطابع الإيمائى دون الإنفعالى متمشيا مع نص يتجه إلى عقل المشاهد .

وقد وفر سعد أردش للعرض عناصر النجاح من حيث أخضع عناصر العرض للمجموعة البشرية ووضع هذه المجموعة فى موضع الصدارة والأهمية ومن حيث وفق فى اختيار الشخص الملائم للدور الملائم ، ومن حيث دفع إلى المقدمة بمجموعة من الممثلين والممثلات الشابات ، يعتبر معظمهم من الصف الثانى .

وأود أن أذكر هنا ، دون أن أنتقص من الدور الذى قامت به المجموعة ككل محمود الحدينى فى دور أبو شريف ، ومحمود ياسين فى دور الفتى الأول ، وأشرف عبد الغفور فى دور الفتى الثانى ، ونادية رشاد فى دور الفتاة وصبرى عبدالعزيز الذى

قام بأكثر من دور وكذلك رجاء حسين . أما نجاة على التى قامت بدور العائدة سلمى ، فربما رأيتها على المسرح أكثر من مرة ، ولكن ربما لم تتح لها من قبل مثل هذه الفرصة . وهى فى اعتقادى اكتشاف نادر ، بشخصيتها القوية المعتدة وبقدرتها على التحكم فى صوتها وتلوينه ، بلا أدنى وقوع فى الميلودرامية . وقد جعلتنا نأسى وهى تأسى ، ونغضب وهى تغضب وانتزعت احترامنا لأساها وغضبنا معها .

وبعد فقد استطاع كل من ألفريد فرج وسعد أردش مع مجموعة ممتازة من الممثلين والفنيين أن يمتعونا بعرض جيد ، وأن يجعلونا طرفا فى حوار مثمر عن القضية الفلسطينية ، وأن يمسكوا بنبض الشعب الفلسطينى ، وأن يرسموا له ولقضيته صورة نابعة بالصدق والحيوية . وهذا فى حد ذاته توفيق كبير .

مسرح " غراميات عطوة أبو مطوة "

اللص الظريف فى القمة !

فريدة النقاش

« المحاكاة الساخرة » .. هذه هى الأداة التى استخدمتها ببراعة ممثلة شابة فريدة فى أدائها الهزلى هى « عبلة كامل » فى « غراميات عطوة أبو مطوة » التى يعرضها المسرح القومى الآن من تأليف « ألفريد فرج » وإخراج « سعد أردش » وبطولة « يحيى « الفخرانى » .

والبدء « بعبلة كامل » هو مفتاحنا لهذا العمل الكوميدى الجديد لمؤلف محترف ، لأن طبيعة أدائها هى جوهر حبكته التى ينسجها « ألفريد فرج » بخفة ورشاقة ، ففى بناء النص كله محاكاة ساخرة لبناء إجتماعى يحظى بالصدارة فيه أصحاب الثروات ، وهم يتحصلون على الحظوة بثرواتهم بصرف النظر عن مصدرها ، إذ لم يعد الإنسان هو القيمة بل ما يمتلكه .. فما بالنا إذا كان اللص الظريف « عطوة » هو من أصحاب الملايين .

ونحن أمام مؤلف خبيث شأن كتاب الكوميديا الكبار فهو يدعونا بحكم الأخلاقيات السائدة أن نصب لعناتنا على العالم الذى يخلقه لأن أبطاله من اللصوص والمجرمين والشحاذين والساقطات وذلك حين يقرر من البدء أنهم هكذا .. هامشيون ونفايات .

بل إن البنت « عبلة » أقصد « بليلة » تدخل قلوبنا دون إستئذان ودون حتى تساؤل عن مصدر البهجة التى تشيعها فى عالم يتكون من سفلة القوم الذين هم فى حقيقة الأمر عليتهم ، وحين تشوح بيديها ببساطة رامزة لهشاشة الصيغ التى تبدو على السطح كأنما هناك توافق جماعى بشأنها بينما حقيقة الأمر أن التوافق الجماعى الذى يتولد وهو فى طريقه للاستقرار يقوم على أشياء أخرى فى العمق .

نحن نضحك كثيرا من أفعال « بليلة » ابنة الشحاذ القرارى د . شحاته « محمد أبو العنين » الذى ينشئ « شركة الإحسان الأهلية » وينظم فيها عمل الشحاذين .

وهي حبيبة نـ زوجة في السر اللص الظريف « عطوة « يحيى الفخراني » يدخلان معا في علاقات متوترة – درامية مع كل أطراف العالم السفلي ، والزمان هو قاهرة الثلاثينات التي تعيش أزمة أقتصادية – اجتماعية خانقة هي إنعكاس للأزمة العالمية في ذلك الحين ، وتذكرنا بقاهرة « نجيب محفوظ » وإن كان الروائي قد كشف عن الجانب المأساوي للإنهيار في القاهرة الجديدة ، فإن العرض المسرحي يكشف الجانب الهزلي للصعود .

يا تبقى حرامي .. يا تبقى عبيط .

تتشابك مصالح القصر والإستعمار والفساد وتتداخل بينما تتفشى البطالة والفقر .

يكيد الدكتور شحاته لعطوة مستهدفا الإيقاع به ، لكن « عطوة » يحتمي بصداقته الحميمة للمأمور الإنجليزي « جاربو » سعيد الصالح الذي ينبهه للمخاطر المحدقة بعد وقبل عمليات السرقة والقتل التي يقوم بها رجالة شلاطة ، وبنكنوت ، والكتف علاء قوته ، ومصطفى درويش ، وموسى النحراوي ومين يسقط عطوة ويدخل السجن يتواطأ معه الأونباشي « محمود العراقي » ليهرب بعد أن يتكشف لنا أنه متزوج – سرا – من ابنة « جاربو » عبير جلال وفي السجن تلتقي المرأتان ، ومن لقائهما تتفجر الكوميديا ، ويبرز وجه أخر « لعبلة كامل » كفتاة شعبية « أروبة ومدربة واسعة الحيلة ولكن التواطؤ يتصاعد حتى يدخل عطوة في صفقة مع « مولانا » الذي يلبسه ثوب الإمارة في خاتمة العرض ليصل « الخراب الجميل » للذروة بعد أن تشي به حبيبته « جنية » التي تبيع جسدها ، وتلعب دورها هالة النجار .

وكما أطلق ألفريد فرج اللص الظريف بين أحياء الأزبكية والزمالك وجاردن سيتي ووسط القاهرة فقد أطلق شخصيه النایاتي » – « مفيد عاشور » ليكون ضميرا وعينا ومعادلا لفكرته التي تقول « الدنيا مهما اتلخبطت حايبقى فيها ركن للأمانة والأمان » .

زاوج « سعد أردش » مخرجا بين عدة أساليب فإتخذ العرض طابع المولد العفوي في أغلب أجزائه وإن لم يفقد حيويته إلا نادرا ، أما ديكور سكينة محمد على الواقعي فقد حول الفكرة الهزلية إلى حقيقه .

ويقدم الشاعر « بهاء جاهين » إضافته الخاصة خارجا من عباءة أبيه صلاح جاهين وأستاذه فؤاد حداد ، أما « على سعد » مؤلف الموسيقى فإنه يواصل العمل على أرض تكاد تكون مستعصية ليخرج لنا جملا موسيقية أصيلة .

وأخيرا فإن الفنان محمود الحديني مدير المسرح القومي محق في قوله إن العرض يعيد إلينا « عبق مسرح طالما افتقدناه ، مسرح علمنا معنى الإلتزام والإخلاص والتفاني . وما أحوجنا اليوم إلى أن نعيد هذه التقاليد ، وهذا الحب وهذا العطاء !! »

حقا ما أحوجنا لذلك .

غراميات

عطوة أبو مطوة

محمد الرفاعى

فى أواخر القرن السابع عشر ، قدم الكاتب الإنجليزى جون جاى أوبرا « الشحاتين » ..

وانطلق هؤلاء الشحاتون عبر الزمن ، حتى وصلوا إلى أواخر القرن العشرين ، جلسوا حينًا على أرصفة الحياة الفنية ، بانتظار التقاط صورة فوتوغرافية ، وتحركوا حينًا آخر نحو المنصات المفتوحة ، لكنهم .. ظلوا يحملون نفس ملامحهم القديمة ، ويرتدون عباءة جون جاى ، إنهم يتحركون فوق مساحة أكثر اتساعًا ، لكن الخيوط التى تربطهم ، مازالت فى قبضة جون جاى .

فى القرن العشرين ، أعاد بريخت تقديم هذه المسرحية بمعالجة جديدة تحت اسم أوبرا البنسات الثلاثة ، ثم أعاد نجيب سرور تقديمها بعنوان ملك الشحاتين ، ومنذ عامين ، قدمها عزت عبدالوهاب لمسرح الثقافة الجماهيرية باسم الشحاتين ، وأخرجها عبد الرحمن الشافعى ، واليوم .. يعود ألفريد فرج ، ليقدم لنا هذا العالم مرة أخرى ، فى مسرحيته الجديدة غراميات عطوة أبو مطوة ، والتى يقدمها المسرح القومى من إخراج سعد أردش .

اللص الظريف

يقول ألفريد فرج : « أحببت بدورى أن ألتقط لها صورة من زاوية تصوير أخرى فى هذه المسرحية الكوميدية الجديدة ، غراميات عطوة أبو مطوة . إنها صورة للناس فى الأزمة .. ماذا يصنعون ،وكيف يضحكون من الأحوال .. اللصوص والضحايا .. أصحاب الأعمال والعاطلين عن كل عمل ؟ » .

فمـا هـى زاوية التـصوير الجديدة ، التى فضل ألفريد فرج أن يقدم من خـلالها رؤيتـه ؟ ! وهل هذه الزاوية منحتنا التـفاصـيل الكاملة للصورة ، أم توقفت عند حدود تقـديم لقطة مـحـددة ، من زاوية تتكسـر خـلالها حـدود الرؤية ؟ إن ألفـريد فـرج قـد استخلص شخصية اللص الظريف ، وأطلقها عبر مساحات الواقع ، لنعيش مغامراته ونزواته ، وتقرب الجميع إليه بدءا من الإنجليز وانتهاء بأفندينا أطلقت : « ... أنا اللص الظريف « عطوة أبو مطوة » فى مغامراته وغرامياته .....» نحن إذن أمام حالة تستدعى الإعجاب والدهشة ، حالة تقترب كثيراً من أرسين لوبين ، ومن ثم .. تكتسب حركتها داخل الواقع ، مصداقيتها .. وبطولتها .. واستمراريتها أيضًا ، ويصبح الخروج من دائرة هذه الشخصية أشبة بالخروج من دائرة مشتعلة مسننة ، فليس ثمة من مفر ..

إختفاء بلبلة

تدور أحداث مـسرحيـة « عطوة أبو مطوة » فـى الثلاثينيات ، حيث كـانت الأزمة الأقتصـادية العالمية ، تدفع بالمجتمع إلى أرصفة الزمن الذى أصبح يتلكأ بين أوراق العملة ، وحيث الحياة .. تجاهد لتخرج وجهها للضوء . فى تلك الفترة .. تحرك اللص الظريف عطوة أبو مطوة ، ليضع العـالم فى قبضـته ، ويحـركه إلى ذات النقطة التى يريدها .

الدكتور شحاتة الحاصل على بكالوريوس فى إدارة الأعمال ، لم يجد - وسط هذه الأزمة الطاحنة - مشروعًا يحقق له الربح السريع ، غير استغلال الفقر ، فكون شـركة للشـحاتة ، ودفع بابنته بلبلة إلى كلية الفنون الجميلة ، لتتولى بعد ذلك عمل الماكياج المناسب للشحاتين ، فهو يستخدم كل الأسـاليب العلمية لتطوير شركته ، وتختفى بلبلة فجأة ، وبين الدهشة والفزع يكتشف د . شحاتة أنها تزوجت من عدوه اللدود عطوة أبو مطوة اللص الظريف ، والذى يتحـرك دائمـا تحت حـمـاية ورعـاية الضـابط الإنجليـزى جـاربو مـأمـور قسم الأزبكية . ويشـتعل الصـراع القـديم بين اللصـوص والشحـاتين ، ويجدها د.شحاتة فرصة لن تتكرر لضرب عطوة خاصة بعد أن يعلم من بلبلة أنه يمتلك مليون جنيه ، فيقوم بالإبلاغ عن عطوة والذى يضطر لكتابة توكيل لبلبلة لتدير أعماله أثناء فترة اختبائه ويتم القبض على عطوة لتتكشف المفاجأة الثانية ، فعطوة متزوج سرًا من مـاجى ابنة جاربو ، والذى يعتبر مـا فعله عطوة خيانة لصداقتهمـا . فيقرر الإنتقام منه ، لكن عطوة يهرب من السجن ليضرب ضربته الكبرى .

وفى الحفل الخيرى الذى أقامته الأميرة ، لتوزيع الأحذية على الحفاة ، وحضره أفندينا ، يقوم عطوة وبليلة – والتى كانت تحث عطوة دائما على التوبة والحياة الشريفة – بالسطو على السيدات ، بل ويسرقن أفندينا ، ويتم القبض على عطوة مرة أخرى ، ويحاول الهرب بأى شكل ، قبل أن يتم تصوير وأخذ بصماته ، حيث أنه لا توجد له أية صور أو بصمات فى البوليس ، وذلك بفضل جاربو .

ويضيق الخناق هذه المرة حول عطوة لكنه ينجح فى النهاية فى إرسال خطاب إلى أفندينا ، مع عازف الناى البسيط ، يخبره فيه ، أنه قد عثر على كل المسروقات ، وعلى ساعة أفندينا ، ويأتى سريعًا .. فقد عفا أفندينا عن عطوة وأرسل إليه بدلة تشريفة ، ويبدأ الجميع مرة أخرى فى التقرب من عطوة وتنتهى المسرحية .

الواقع .. والدراما

يخرج عطوة أبو مطوة من أوراق المسرحية ، لينطلق عبر أوراق الأيام المصغرة ، يخرج من السجن بعفو أفندينا ، ويستمر فى الحياة بعفونا نحن ، لأننا ببساطة شديدة ، لا نستطيع أن نكرهه ، بل ربما طلبنا منه – فى لحظة اختناق قهرية – أن يأخذنا معه عبر رحلته الجميلة ، لعل الله ينفخ فى صورتنا مثلما نفخ فى صورته إن عطوة يخرج هنا من نفس العالم القديم ، الذى خرج منه الكابتن ماكهيث فى أوبرا الشحاتين ، وماكى أبو سكينة فى أوبرا الثلاث بنسات ، وأبو مطوة فى ملك الشحاتين ، الفارق هنا أن الصراع حسم فى النهاية لصالح اللصوص ، والانتصار الحقيقى هنا ، هو انتصار عطوة ، فإن كان عطوة قد خرج من عباءة الثلاثينيات ، إلا أنه استطاع أن يقبض على عنق التسعينيات ، ونحن نصفق له . ويمزق أحشاء الأيام ليخرج حوصلتها الذهبية ، ونحن نتفرج عليه ، ونندهش ، ونضحك إن محاولة ألفريد فرج لدفع عالم جون جاى إلى الواقع المصرى بداية ، ثم رد هذا الواقع إلى سنوات الأزمة الأقتصادية فى الثلاثينيات ثانيًا ، وإن كانت الملامح تتشابه بالطبع ، قد استدعت بالضرورة إضافة بعض الرتوش ، حتى تكتسب الصورة مصداقيتها ، وتتطابق مع نفس ملامح الواقع المصرى فى تلك الفترة ، التى أغلقت فيها الأبواب أمام الجميع ، وأصبح اللصوص والشحاذون و « الحى البطال » ، تفاصيل بارزة داخل اللقطة ، بينما يظل الضحايا واقفين على أرصفة العجز وانكسار الأحلام ، حتى عازف الناى البسيط الشريف . قد حقق كل أحلامه عندما سلم عليه أفندينا ، فليس فى الإمكان أبدع مما كان . وسلام

أفندينا بالدنيا وما فيها . والمشكلة الأساسية هنا ، ليست فى وجود عطوة أبو مطوة ، وعودته تحت راية أفندينا ، وانتصاره الدائم ، فهذا هو الخط الذى يمتد ما بين الدراما والواقع ، نفرح بعطوة ، ونتمنى انتصاره ، بل ربما شاركناه فى عمليات السطو التى يقوم بها . وهنا تكمن القضية الأساسية ، فنحن نضحك وفى نفس الوقت نفتح ذراعينا لاستقبال اللص الظريف الجميل البطل ، عطوة أبو مطوة .

فما بين اللصوص والشحاذين ، تسقط بقية الأنماط ، وتختفى ملامحها ، وما بين هذه الثنائية مساحة من الفراغ المطلق ، والتى عليك أن تقطعها سريعًا ، وقبل أن تصبح ظلا ضائعًا .

الحريق

حاول المخرج سعد أردش أن يعيد صياغة المنظور المسرحى ، ليمنحنا دلالات الشخوص ، ورموز الحدث المطروح دراميًا ، من خلال لوحات سريعة ، تنتقل ما بين الشارع وعالم الشحاتين ، وشقة عطوة وقسم البوليس ، فى محاولة لرصد تفاصيل ذلك العالم المتحرك على مساحة درامية وواقعية كبيرة ، فندخل إلى منطقة الحريق ، ونحن نمتلك الأبجدية . وقد ساعد سعد أردش على تفتيت رموز ودلالات هذا العالم دراميًا وفنيًا ، ديكورسكينة محمد على المعبر ببساطة ، وألحان على سعد الجميلة ، ولولا كثرة الاستعراضات التى التفت فى لحظات كثيرة على ملامح الحدث ، فجعلت الرؤية غائمة شائهة ، لقدم سعد أردش عملاً بسيطًا جميلاً .

يحيى الفخرانى « عطوة أبو مطوة » استطاع أن يشغل الفراغ المسرحى ، ويحوله إلى مساحة من الفن والدهشة ، فهو يدرك – بوعى تام – دلالات هذه الشخصية ، ويقبض بفنية شديدة على ملامحها الشاردة . عبلة كامل « بليلة » تصورها جميل ، لكن دورها القصير لم يساعدها على استغلال قدراتها الفنية العالية . محمد أبو العينين « د.شحاتة » تعبير جيد عن ملامح هذا الرجل الذى يحاول أن يختزل مساحات الفقر إلى قطع من النقود تتراكم فى خزينته ، وأن يقتحم مساحات الواقع دون منافسة . سعيد الصالح « جاربو » مازال يبحث عن فرصة ليمنحنا أجمل ما فيه . محمود العراقى « الأونباشى » خفة دم عالية رغم دوره القصير ، مفيد عاشور « النایاتی » ، وهالة النجار « جنية » موهبتان تنتظران مساحة أكبر .

مكتوب فى بداية مسرحية « أوبرا البنسات الثلاث » للكاتب الألمانى الشهير « بيرتولد بريخت »

الزمان : ليس بعيدا جدا

المكان : حى سوهو بلندن

(يـوم السـوق .. حـيث الشـحـاذون يتسـولون .. واللصـوص يسـرقـون .. والغوانى ... .)

وعندما تبدأ مسرحية « غراميات عطوة أبو مطوة » نحس أن الزمان ليس بعيدا بل هو قريب .. وإن المكان ليس بلندن ولا حتى برلين .. إنما يمكن أن يكون هنا فى قاهرتنا .. عاصمتنا العريقة الجميلة المتوحشة . ويمكن أن تكون أى عاصمة أخرى .

لا أنكر أننى انزعجت فى البداية من العنوان .. هل ينافس المسرح القومى لافتات المسرح الرخيص ويتعمد غرابة الأسماء وسوقية الألفاظ (والأزمة التى يعيشها المسرح الآن ليست خافية على أحد) فكرت هل يمكن لألفريد فرج وسعد أردش . بكل هذا التاريخ والمواقف والأعمال أن يجتمعا على نزوة أو مزحة وهزل عنيف ؟ - حتى لو كان المحتوى أكبر وأعمق من العنوان .

عدت وتذكرت .. هل يمكن أن يكون هو شخصية « الكابتن ماكهيث » فى مسرحية أوبرا الشحاتين « لجون جاى » والتى بنى على أساسها بريخت مسرحيته الشهيرة « أوبرا الثلاث بنسات » وبطلها ماكى أبو سكينه .. يفعلها والله ألفريد فرج وله صولات وجولات فى أسواق بغداد القديمة بين اللص الظريف والحلاق والتابع قفة .. يهوى حركة التمشيط داخل التاريخ القريب والبعيد يتابع الأبطال والشطار .. القضاة والجناة .. المجاهدين والفراعين .

عندما وصل إلينا كتيب المسرحية وجدت الكاتب الكبير يشير إلى أصل الفكرة - وبتصرف يليق به .

ألفريد فرج لا يستطيع أن يغمض عينيه عما يجرى حوله من تغيرات إجتماعية وسياسية واقتصادية ولابد أن تتداعى إليه المعانى والصور والأحداث . الكوميديا هى مجال السخرية والنقد اللاذع وإبراز النكتة (سلاح عموم المصريين من الزمن البعيد) . تسرى النكتة بيننا بذكاء نقاوم بها وننزع الهيبة والجلال عن معذبينا ومغتصبينا - نضحك كى تكون لنا القدرة على الاستمرار . النكتة لدينا بمثابة الجملة الرئيسية والفكرة الأساسية لمسرحية قصيرة وتبرق بعدها لحظات التنوير .

هكذا أرادها ألفريد فرج وأعانه عليها سعد أردش وارتفعت الضحكات .. (نضحك من أنفسنا ومن اللصوص) - وكان الهدف أن يتصاعد نغم التحدى وندعى

إلى التأمل والتفكير - إذ ما هكذا يجب أن تستمر الأمور (وهى أيضاً طبيعة المصريين من قديم عندما يتبادلون النكات والتعليق) غير أن المسرحية ازدحمت بكل الأشياء - المفردات والرموز - ونكات العصر الفجة والتداعيات الشكلية - كلمات فوقها كلمات كما قيل - وسارع سعد أردش للمساندة وقد التقى بفكر ألفريد كثيرا وقدما أعمالا كانت حديث المدينة ودوائر البحث والثقافة باتساع الأوطان .

جمع كل أدواته الفنية والإبداعية ، وجعل من مشاهد المسرحية لوحات مجسمة ولقطات متحركة معبرة تنطق بذاتها فى منظومة العمل تعلى نغمة الإيحاء والإيقاع .

وتجلت موهبة « يحيى الفخرانى » إنه يستطيع أن يصل إلى أعماق الشخصية ويضيف إليها الكثير ويصل بأدائه إلى أن يرتفع لدينا الحس النقدى . « أردش » استخدم ببراعة إمكانيات فريق الممثلين والفنيين .. كل لمسة ضوء أو لون (لمسة الضوء على اللون البرتقالى والأزرق عبر حركة جموع الراقصين واللون الذهبى الزاعق رمز الذهب والثروة وبريق الغواية والترف) كتيبة العمل تؤدى بتوافق وانسجام وتآلف جميل - ومع ذلك بدت لامعة أكثر مما يجب - ورغم الإيقاع السريع كان لدى الأبطال لحظات ليس أمامهم سوى أن يجلسوا ويشاهدوا معنا الرقصات .

أوبرا البنسات الثلاث تبدأ بقصيدة « فرانسوا فيلون » :

مغنى شعبى يتحدث عن سمكة القرش « إنها تواجهنا بفم وأنياب

ماك يخفى سكينه عنا فى مكان ما

الناس تغرق أو تموت فجأة

.. الخوف أشد فتكا من الوباء والطاعون

عندما يقال إن ماك هناك

عندما يهجم القرش على ضحيته

تمتلىء المياه الخضراء بالدماء

أبو سكينة يقتل ويرتدى القفازات

البيضاء ولا دماء هناك .

حرائق فى كل مكان وأطفال يموتون

وأجداد كبار ولا أحد يمكن أن يوجه

إليه السؤال . »

في مسرحية « غراميات عطوة أبو مطوة » يظهر عازف الناي - الفنان البائس المتشرد أو الصعلوك الجميل في زمن مادى ردئ أو ربما أراد ألفريد فرج به أن يقول - في دنيا اللصوص الكبار وأوان الشحاتين العظام لا يجد الفن سبيله « مفيد عاشور » بحركة جسده الضامر وانكماشه على نفسه جعلنا نشعر بعذاب الفنان وركود بضاعته في الزمن العسير .

وتألقت أشعار « بهاء جاهين » ونقلنا إلى الجو الشعبي المصرى حقا وأبرزتها وأحاطت بالمسرحية كلها موسيقى وألحان على سعد وإن كان الديكور والملابس ظلت مستغربة وتميل إلى جو الأوبرا الإيطالي .

وينطلق « يحيى الفخراني » ليغني وسط المجموعة وبدل أن تحكى عنه الأغنية وتعطى لنا المزيد عن معالم الشخصية وأبعادها كما في النص الألماني كلمات الأغنية هنا تبرز الجو العام والموقف الحاد الذي يتعرض له مجتمع ما ..

« شخابيط .. يا تبقى حرامي يا تبقى عبيط تسرق ع الطالع والنازل .. زمن اللاخبيط الباب مفتوح - والدنيا يا سارق يا مسروق يا تبقى حرامي يا تبقى عبيط .

الدنيا مليئة بهذا النوع من اللصوص الظرفاء والجبناء - دائمًا المهارة والشطارة وسرعة البديهة وخفة الدم وكأنه ينطق بصوت الواقع ومنطق العصر ويقول شهادته .

الفخراني كان لا يمثل نفسه ولا دوره .. كان يحملنا معه ويضحكنا من تلك النماذج المحيطة بنا والتي أثرت على حسابنا واستثمرت حتى دم الشهداء والمجاهدين والصابرين وتمارس شتى حيل النصب والتزييف .

يوجد أيضًا وكيل عام الشحاتين « محمد أبو العينين » دوره زاعق وصاخب وهو مناسب له تماما .. استثمار كل الأشياء حتى الفقراء على فقرهم !

- نوع من المهن الغريبة أصبح شائعا الآن - سمسار كل شئ - شقق - عمارات - أنفار - عمال .

هو تحت الطلب ومستعد دائما .. ومن أهم اللحظات ساعة يحول الجميع إلى شحاتين لحضور حفلة خيرية خاصة بمشروع الحفاء وتشرف عليه إحدى السيدات القادرات في المجتمع .

ابنتـه بليلة « عبلة كامل » فنانة مكيـاج مـاهرة .. ايديهـا تتلف فى حرير .. تعين الأب على أداء أى دور يستثمر فيـه جهود المساكين وتجـيد صناعة العـاهات بالرسم والحيلة .

هذا يعنى أنهم لا تنقصهم المهارة .. ولكن الانفتاح « بالهبل » ولابد أن يستخدموا الصنعة فى التزييف وسرعة الثراء .. وهذا هو منطق العمر .

« عبلة كامل » تؤدى بأسلوبها الخاص - ومع سعد أردش يتيح لها مساحة أكبر .. وتلون صـوتهـا بدلال لذيذ .. تطلب الرقـة والصوت الخفيض وتطلب عدم « الزعيق » تصرخ فى الكلمة الأخيرة - ويتملك الناس الضحك والاستجابة لتباين نغمات الصوت وظلت تمارس تلك الطريقـة المزدوجـة فى النطق والأداء وتنشر المرح والبـهـجـة .. لهـا أسلوب خاص هذا حق - ولكن بات محفوظا متى تتوقف ومتى تبكى أو تحرك شفتيهـا برأيها دون أن تقول ... تـرى هـل تسـتمـر هكذا طوال الوقت - أشعر أن بـداخلها طـاقة كامنة لم تنطلق بعد .

النقـود تتحـدث وتفرض سطوتهـا هذا هو منطق الربح السـريع وأعمـال الخطف والاستغلال ، المهم أن اللص الكبير يعادى الصغار من أمثال وكلاء الشحاتين ويدور بينهما صراع . والأبنة تتزوج بأبى مطوة رغم العداء المستحكم بينه وأبيها .

ومن أجمل لوحات المسرحية المجسدة مشهد يحيى الفخرانى وعروسه بليلة أمام الصـائغ . « سكينة محمد على » أقامت ديكور مـحل الذهب كأنه لوحة تأثيرية عميقة المعنى متوهجة باللون وكأنها مجرد حلم عبثى فى هذا الكون الغريب - صـورة ملونة لمنظر جميل يخفى حقيقة مخيفة .

ضحكات تعبيرية صامتة تشير إلى المعنى وتضج بالمفارقة . الصـائغ كان قد أغلق الدكـان .. أبو مطوة يشـيـر إليه من الخـارج من خـلال زجـاج الفـاترينة المحملة بالمجوهرات والحلى . يشير إلى عروسه - والرجل يشير بالرفض .. يعلق له الدولارات .. المزيد من الدولارات .. يفتح الرجل الباب تدخل العصابة وتتعامل مع المكان وتستولى على كل الأشياء .

العروس تتدلل وتماوج عبلة كامل صوتها تطلب عدم القسوة والعنف - وبراءة الدهشة الأولى تبلل صـوتها - أبو مطوه يطلب من الصـائغ أن يكون إنسـانا مـا تتحلى به هدية .

فى مجتمع الغوانى وبيع الجسد والشرف فى قاع المدينة مازال البعض منهم يتعامل بكلمة الشرف .

ولكن تصل مساوئ الفساد من فوق - اللصوص الجدد بلا قواعد ولا ارتباط ولا قيمة لأى تعاقد بينهم .

يضغطون على جنية أو « هالة النجار » تكاد تموت من التوقف وركود السوق . الصفقات تتم فى الخفاء وعلى أحدث مستوى .

يساومونها عشرة جنيهات وتعطى لهم إشارة عندما يصل أبو مطوة لديهم . مضطرة تشير إليهم كأنها تولول وتندب بمنديلها .

الجنرال الأجنبى كان يحمى أبومطوة - يغض الطرف عن كل الجرائم والسرقات ويحتفل معهم يوم الزفاف وكل شئ مسروق .

« سعيد الصالح » كان يمثل لزوجة المستعمر والمستغل واستغلال النفوذ كان بأدائه الساخر يثير المرح والضحك .

يتغلب « أبو مطوة » على مكر الجنرال الخسيس « تشابهت قلوبهم » ولكن عندما يصل الأمر إلى غواية ابنته ينقلب إلى ذئب حقيقى شرس . وندخل إلى إمبراطورية السجن - سوق آخر وكله تحت الأمر والطلب ما دمت تملك دفع الثمن .

(محمود العراقى) الشاويش يناسبه الدور تماما بدءاً من طوله وعرضه وصوته . لكن تلبسه حالة « ليالى الحلمية » بعد أن لاقى نجاحا فى دور الخفير العبيط - يحاول أن يزج ذلك ويذكر به فى كل ما يقدمه من أعمال - أرجو أن يشفى من مس السوء .

تعود لأبى مطوة سطوته وهو داخل جدران السجن .. يخرج مزهوا أكثر - هذه المرة يكون فى ركب ولى النعم !

تقام الحفلات من جديد .. يتغاضون عن الخلافات القديمة ما دام الحفل على مستوى عال والمنافع فيه كثيرة ومغانم متعددة .

لوحة الختام تصدمنا .. صور متحركة راقصة .. تجمد لحظة تدعونا للتأمل والتفكير ..

صورة مجسمة ينادى أبو مطوة : « صورنا يا مصوراتى » .

صورة للذكرى .. للذاكرة .. للتأمل - كيف يمكن أن نعالج المسألة .. ؟

أوبرا الشحاتين

وعطوة أبو مطوة

فوزية مهران

مكتوب فى بداية مسرحية « أوبرا البنسات الثلاث » للكاتب الألمانى الشهير « بيرتولد بريخت » .

الزمان : ليس بعيداً جدا .

المكان : حي سوهو بلندن .

(يوم السوق .. حيث الشحاتون يتسولون .. واللصوص يسرقون .. والغوانى ...) .

وعندما تبدأ مسرحية « غراميات عطوة أبو مطوة » نحس أن الزمان ليس بعيدا بل هو قريب .. وأن المكان ليس بلندن ولا حتى برلين .. إنما يمكن أن يكون هنا فى قاهرتنا .. عاصمتنا العريقة الجميلة المتوحشة . ويمكن أن تكون أى عاصمة أخرى .

لا أنكر أننى أنزعجت فى البداية من العنوان .. هل ينافس المسرح القومى لافتات المسرح الرخيص ويتعمد غرابة الأسماء وسوقية الألفاظ (والأزمة التى يعيشها المسرح الآن ليست خافية على أحد) فكرت هل يمكن لألفريد فرج وسعد أردش . بكل هذا التاريخ والمواقف والأعمال أن يجتمعا على نزوة أو مزحة وهزل عنيف ؟

– حتى لو كان المحتوى أكبر وأعمق من العنوان .

عدت وتذكرت .. هل يمكن أن يكون هو شخصية « الكابتن ماكهيث » فى مسرحية أوبرا الشحاتين « لجون جاى » والتى بنى على أساسها بريخت مسرحيته الشهيرة « أوبرا الثلاث بنسات » وبطلها ماكى أبو سكينة .. يفعلها والله ألفريد فرج وله صولات وجولات فى أسواق بغداد القديمة بين اللص الظريف والحلاق والتابع قفة .. يهوى

حركة التمشيط داخل التاريخ القريب والبعيد يتابع الأبطال والشطار .. القضاه والجناه .. المجاهدين والفراعين .

عندما وصل إلينا كتيب المسرحية وجدت الكاتب الكبير يشير إلى أصل الفكرة ومن تصرف يليق به .

ألفريد فرج لا يستطيع أن يغمض عينيه عما يجرى حوله من تغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية ولابد أن تتداعى إليه المعانى والصور والأحداث . الكوميديا هى مجال السخرية والنقد اللاذع وإبراز النكتة (سلاح عموم المصريين من الزمن البعيد) . تسرى النكتة بيننا بذكاء نقاوم بها وننزع الهيبة والجلال عن معذبينا ومغتصبينا - نضحك كى تكون لنا القدرة على الاستمرار . النكتة لدينا بمثابة الجملة الرئيسية والفكرة الأساسية لمسرحية قصيرة وتبرق بعدها لحظات التنوير .

هكذا أرادها ألفريد فرج وأعانه عليها سعد أردش وارتفعت الضحكات .. (نضحك من أنفسنا ومن اللصوص) - وكان الهدف أن يتصاعد نغم التحدى وندعى إلى التأمل والتفكير - إذ ما هكذا يجب أن تستمر الأمور (وهى أيضا طبيعة المصريين من قديم عندما يتبادلون النكات والتعليق) غير أن المسرحية ازدحمت بكل الأشياء - المفردات والرموز - ونكات العصر الفجة والتداعيات الشكلية - كلمات فوقها كلمات كما قيل - وسارع سعد أردش للمساندة وقد التقى بفكر ألفريد كثيرا وقدما أعمالا كانت حديث المدينة ودوائر البحث والثقافة باتساع الأوطان .

جمع كل أدواته الفنية والإبداعية ، وجعل من مشاهد المسرحية لوحات مجسمة ولقطات متحركة معبرة تنطق بذاتها فى منظومة العمل تعلى نغمة الإيحاء والإيقاع .

وتجلت موهبة « يحيى الفخرانى » إن يستطيع إنه يصل إلى أعماق الشخصية ويضيف إليها الكثير ويصل بأدائه إلى أن يرتفع لدينا الحس النقدى . « أردش » استخدم ببراعة إمكانيات فريق الممثلين والفنيين .. كل لمسة ضوء أو لون (لمسة الضوء على اللون البرتقالى والأزرق عبر حركة جموع الراقصين واللون الذهبى الزاعق رمز الذهب والثروة وبريق الغواية والترف) كتيبة العمل تؤدى بتوافق وانسجام وتآلف جميل .

(ملابس سامية خفاجي - شرائح إضاءة د. مصطفى الرزاز - وتصميم رقصات د. عبد المنعم كامل ومجدى صابر) .

– ومع ذلك بدت لامعة أكثر مما يجب – ورغم الإيقاع السريع كان لدى الأبطال لحظات ليس أمامهم سوى أن يجلسوا ويشاهدوا معنا الرقصات .

أوبرا البنسات الثلاث تبدأ بقصيدة « فرانسوا فيلون » :

مغني شعبي يتحدث عن سمكة القرش .. إنها تواجهنا بفم وأنياب .. ماك يخفى سكينة عنا فى مكان ما .. الناس تغرق أو تموت فجأة .. الخوف أشد فتكا من الوباء والطاعون .. عندما يقال إن ماك هناك .. عندما يهجم القرش على ضحيته .. تمتلئ المياه الخضراء بالدماء .

أبو سكينة يقتل ويرتدى القفازات البيضاء ولا دماء هناك .

حرائق فى كل مكان وأطفال يموتون .. وأجداد كبار ولا أحد يمكن أن يوجه إليه السؤال . » .

فى مسرحية « غراميات عطوة أبو مطوة » يظهر عازف الناى – الفنان البائس المتشرد أو الصعلوك الجميل فى زمن مادى ردئ أو ربما أراد ألفريد فرج به أن يقول – فى دنيا اللصوص الكبار وأوان الشحاتين العظام لا يجد الفن سبيله .

« مفيد عاشور » بحركة جسده الضامر وانكماشه على نفسه جعلنا نشعر بعذاب الفنان وركود بضاعته فى الزمن العسير .

وتألقت أشعار « بهاء جاهين » ونقلنا إلى الجو الشعبى المصرى حقا وأبرزتها وأحاطت بالمسرحية كلها موسيقى وألحان على سعد .

وإن كان الديكور والملابس ظلت مستغربة .. وتميل إلى جو الأوبرا الإيطالى .

وينطلق « يحيى الفخرانى » ليغنى وسط المجموعة وبدل أن تحكى عنه الأغنية وتعطى لنا المزيد من معالم الشخصية وأبعادها كما فى النص الألمانى كلمات الأغنية هنا تبرز الجو العام والموقف الحاد الذى يتعرض له مجتمع ما ..

« شخابيط .. يا تبقى حرامى يا تبقى عبيط تسرق ع الطالع والنازل ..

زمن اللاخبيط .

الباب مفتوح – والدنيا يا سارق يا مسروق يا تبقى حرامى يا تبقى عبيط .

الدنيا مليئة بهذا النوع من اللصوص الظرفاء والجبناء - دائماً المهارة والشطارة وسرعة البديهة وخفة الدم وكأنه ينطق بصوت الواقع ومنطق العصر ويقول شهادته .

الفخراني كان لا يمثل نفسه ولا دوره .. كان يحملنا معه ويضحكنا من تلك النماذج المحيطة بنا والتى أثرت على حسابنا واستثمرت حتى دم الشهداء والمجاهدين والصابرين وتمارس شتى حيل النصب والتزييف .

يوجد أيضا وكيل عام الشحاتين « محمد أبو العينين » دوره زاعق وصاخب وهو مناسب له تماماً .. استثمار كل الأشياء حتى الفقراء على فقرهم .

- نوع من المهن الغريبة أصبح شائعا الآن - سمسار كل شئ - شقق - عمارات - أنفار - عمال .

هو تحت الطلب ومستعد دائما .. ومن أهم اللحظات ساعة يحول الجميع إلى شحاتين لحضور حفلة خيرية خاصة بمشروع الحفاء وتشرف عليه إحدى السيدات القادرات فى المجتمع .

ابنته بليلة « عبلة كامل » فنانة مكياج ماهرة .. أيديها تتلف فى حرير .. تعين الأب على أداء أى دور يستثمر فيه جهود المساكين وتجيد صناعة العاهات بالرسم والحيلة .

هذا يعنى أنهم لا تنقصهم المهارة .. ولكن الانفتاح « بالهبل » ولابد أن يستخدموا الصنعة فى التزييف وسرعة الثراء .. وهذا هو منطق العصر .

« عبلة كامل » تؤدى بأسلوبها الخاص - ومع سعد أردش يتيح لها مساحة أكبر .. وتلون صوتها بدلال لذيذ .. تطلب الرقة والصوت الخفيض وتطلب عدم « الزعيق » تصرخ فى الكلمة الأخيرة - ويتملك الناس الضحك والاستجابة لتباين نغمات الصوت وظلت تمارس تلك الطريقة المزدوجة فى النطق والأداء وتنثر المرح والبهجة .. لها أسلوب خاص هذا حق - ولكن بات محفوظا حتى تتوقف ومتى تبكى أو تحرك شفتيها برأيها دون أن تقول ..

ترى هل تستمر هكذا طوال الوقت - أشعر أن بداخلها طاقة كامنة لم تنطلق بعد .

النقود تتحدث وتفرض سطوتها .

هذا هو منطق الربح السريع وأعمال الخطف والاستغلال .

المهم أن اللص الكبير يعادى الصغار من أمثال وكلاء الشحاتين ويدور بينهما صراع . والأبنة تتزوج بأبى مطوة رغم العداء المستحكم بينه وأبيها .

ومن أجمل لوحات المسرحية المجسدة مشهد يحيى الفخرانى وعروسه بليلة أمام الصائغ « سكينة محمد على » أقامت ديكور محل الذهب كان لوحة تأثيرية عميقة المعنى متوهجة باللون وكأنها مجرد حلم عبثى فى هذا الكون الغريب – صورة ملونة لمنظر جميل يخفى حقيقة مخيفة .

حركات صامتة تشير تعبيرية إلى المعنى وتضح بالمفارقة . الصائغ كان قد أغلق الدكان .. أبو مطوة يشير إليه من الخارج من خلال زجاج الفاترينة المحملة بالمجوهرات والحلى . يشير إلى عروسه – والرجل يشير بالرفض .. يعلق له الدولارات .. المزيد من الدولارات .. يفتح الرجل الباب تدخل العصابة وتتعامل مع المكان وتستولى على كل الأشياء .

العروس تتدلل وتماوج عبلة كامل صوتها تطلب عدم القسوة والعنف – وبراءة الدهشة الأولى تبلل صوتها – أبو مطوة يطلب من الصائغ أن يكون إنسانا ما تتحلى به هدية .

فى مجتمع الغوانى وبيع الجسد والشرف فى قاع المدينة ما زال البعض منهم يتعامل بكلمة الشرف .

ولكن تصل مساوئ الفساد من فوق – اللصوص الجدد بلا قواعد ولا ارتباط ولا قيمة لأى تعاقد بينهم .

يضغطون على جنيه أو « هالة النجار » تكاد تموت من التوقف وركود السوق . الصفقات تتم فى الخفاء وعلى أحدث مستوى .

يساومونها عشرة جنيهات وتعطى لهم إشارة عندما يصل أبو مطوة لديهم . مضطرة تشير إليهم كأنها تولول وتندب بمنديلها .

الجنرال الأجنبى كان يحمى أبو مطوة – يغض الطرف عن كل الجرائم والسرقات ويحتفل معهم يوم الزفاف وكل شئ مسروق .

« سعيد صالح » كان يمثل لزوجة المستعمر والمستغل واستغلال النفوذ كان بأدائه الساخر يثير المرح والضحك .

يتغلب « أبو مطوة » على مكر الجنرال الخسيس « تشابهت قلوبهم » ولكن عندما يصل الأمر إلى غواية ابنته ينقلب إلى ذئب حقيقى شرس . وندخل إلى امبراطورية السجن - سوق آخر وكله تحت الأمر والطلب ما دمت تملك دفع الثمن .

(محمود العراقى) الشاويش يناسبه الدور تماما بدءا من طوله وعرضه وصوته . لكن تلبسه حالة « ليالى الحلمية » بعد أن لاقى نجاحا فى دور الخفير العبيط - يحاول أن يزج ذلك ويذكر به فى كل ما يقدمه من أعمال - أرجو أن يشفى من مس السوء .

تعود لأبى مطوة سطوته وهو داخل جدران السجن .. يخرج مزهوا أكثر - عدد المرة يكون فى ركب ولى النعم !

تقام الحفلات من جديد ..

يتغاضون عن الخلافات القديمة مادام الحفل على مستوى عال والمنافع فيه كثيرة ومغانم متعددة .

لوحة الختام تصدمنا .. صور متحركة راقصة .. تجمد لحظة تدعونا للتأمل والتفكير ..

صورة مجسمة ينادى أبو مطوة ، صورنا يا مصوراتى »

صورة للذكرى .. للذاكرة ..

للتأمل - كيف يمكن أن نعالج المسألة .. ؟

عطوة

بين الفارس والكوميديا !

هناء عبد الفتاح

لا جدال فى أن مسرحية « غراميات أبو مطوة » – وهو العرض المسرحى الجديد الذى يقدم فوق خشبة المسرح القومى الآن – محاولة من المحاولات الساعية إلى البحث عن طريقة لاستقطاب المتفرج المصرى لمسرح الدولة ؛ بعد أن سرقته أضواء المسارح الخاصة والتجارية ، وجذبتْ أبصاره بوسائل عديدة من بينها الفارس و« التنكيت » والاستعراض على أفضل الأحوال ، والنكات الفاحشة الغليظة ، والمشاهد الخليعة ، والرؤية الفكرية المسطحة على أسوأ الأحوال .

ولا جدال أيضًا فى أن « عطوة أبو مطوة » نجح نجاحا ملحوظا فى جذب المتفرجين ليشغلوا بتواجدهم اليومى مقاعد صالة المسرح القومى العتيد وشرفاته . تأتى الجماهير كل يوم لرؤية العمل المسرحى وهى تضع فى حسبانها أنها تجئ ليس فقط لمشاهدة ملهاة ساخرة ، ولكن لتشارك كذلك فى ممارسة اللعبة المسرحية المقدمة فوق الخشبة ، وتخرج ببعض الأفكار والانطباعات ، وربما برؤى فكرية يستخرج منها المتفرج ما يستثيره ويشغل فكره ولو قليلاً فيما يُطْرح فوق الخشبة .

ومع كل ما طرحه هذا العمل المسرحى –وهو قليل على المستوى الفكرى – ينبغى لنا أن نتوقف هنا عند بعض الملاحظات . لعل من أهمها أنه يشترك فى إبداع هذا العرض المسرحى الكوميدى عدد من المبدعين على رأسهم الكاتب المسرحى الكبير ألفريد فرج ؛ ويقوم بإخراجه المخرج المسرحى الفنان سعد أردش ويشترك فى تمثيله نخبة من الفنانين على رأسهم يحيى الفخرانى وعبلة كامل ومحمد أبو العينين ومحمود العراقى .

يستلهم ألفريد فرج عمله من مسرحية « أوبرا الشحاذين » التى سطرها الكاتب المسرحى الإنجليزى چون جاى فى القرن الثامن عشر ، وحاول أن يجد لها الكاتب

المصرى معادلاً موضوعيا فى مسرحيته « عطوة أبو مطوة » فاستلهم شخصيته عطوة (يحيى الفخرانى) لصا مصريا ظريفا حاذقا راجعا بنا إلى مغامرات لص شبيه هو « حافظ نجيب » الذى كان يقوم بسرقاته فى حى الأزبكية وغيرها من أحياء القاهرة فى تلك الأيام التى شهدت فيها القاهرة سنة ١٩٣٠ تفاقم الأزمة الاقتصادية والعالمية .

اعتدنا أن نكتشف فى أعمال ألفريد فرج بداية من « سقوط فرعون » و« حلاق بغداد » و« سليمان الحلبى » مرورا بمسرحيته القصيرة « بقبق الكسلان » و« الزير سالم » وصولا إلى « على جناح التبريزى وتابعه قفة » و« رسائل قاضى أشبيلية » و« دائرة التبن المصرية » تأثراته الواضحة بمنابع صافية ، يستقى مادتها من التراث المصرى القديم والعربى ، وينعكس ذلك فى نسيج التجربة المسرحية المؤلفة وفى تركيب الشخوص المسرحية ، والصياغة العصرية لكلاسيكيات تراثنا الأدبى ، وما طبع هذه الأعمال بالتميز هو استفادتها الدقيقة من المادة التراثية بعيون معاصرة ليطرح من خلالها ما يمس واقعنا الحياتى المعاصر بشكل غير مباشر . وربما يكون لجوء ألفريد فرج إلى التراث لأن هذا الشكل أتاح له أن يعلّق على مشجب التاريخ أطروحاته المعاصرة حول قضايا مصيرية كالعدالة والحرية والديمقراطية ، والتى لم يستطع أنذاك أن يعلنها صراحة فى الستينيات والسبعينيات لأن الرقابة كانت تقف بالمرصاد ضد هذا النوع من المحاولات - كما يرى بعض النقاد المحدثين - ومن المؤكد أن ألفريد فرج استطاع فى أعماله أن يحقق لنا هذا التراث من أنقى منابعه وأصفاها ، وأن يستكشف فى أعماله أعظم القيم الفكرية والأخلاقية التعليمية ، يستفيد فى ذلك من أفضل الصيغ المسرحية العالمية ؛ التى تمكنه من بناء الجسور بين الماضى والحاضر ، واستطاع كذلك أن يحقق إنجازات متفوقة وباهرة فى مجال البحث عن لغة مسرحية لها مفرداتها التى تتميز بخصوصيتها ، مما حقق للمسرح المصرى والعربى ، ما لم يحققه منظروه فى مؤتمراتهم ومحافلهم ولقاءاتهم ومهرجاناتهم الدولية عندما يتناقشون ويثرثرون حول ذات القضايا « الهوية - التراث - الشخصية القومية - الكلاسيكية والمعاصرة .. إلخ » دون الوصول إلى رؤى تتخذ مساراتها فى تطبيق مسرحى حى ، فى ذات الوقت كان ألفريد فرج على رأس المعجبين المبدعين الذين يطيعون كل تلك المفاهيم فى بنيات مسرحية فنية خالصة تعد روائع وعلامات بارزة فى مسرحنا المعاصر .

فماذا حدث فى « عطوة أبو مطوة » ؟

فى ظنى أن « المطوة » عند « عطوة » قد قطعت كثيرا من أوصال هذه الأطروحات السالفة التى اتسم بسماتها مسرح ألفريد فرج . لم تحاول هذه المسرحية الأخيرة أن تناقش قضية بعينها من خلال نسيج درامى متشابك الأطراف ، بقدر ما حاولت أن تقترح بديلا مسرحيا للموقف الدرامى المتطور والفكر الذى كان يمكن أن يطرح من خلالها فوق الخشبة ؛ كان هذا البديل هو اللعبة المسرحية . ومع أن هذه اللعبة أملت بدورها صيغة العرض المسرحى وإطاره ، الذى سعى من خلاله مخرجها سعد أردش إلى قيادة ممثلى هذه اللعبة باقتدار ومهارة – وهذا مكسب فى ذاته لأن هذا الفنان المخضرم استطاع أن يرسم لنا حركة لشخوصه المسرحية تتسم بالخفة والانضباط ، فى الوقت الذى اعتدنا أن نشاهد له أعمالا مسرحية من نوع أخر ، تخلو من هذا الطابع الكوميدى الخفيف وتنطبع بطابعها الدرامى الصرف – إلا أن هذا العرض المسرحى وقع برمته فى الحفاظ على أطر اللعبة المسرحية التى تتخفف من ثقلها الدرامى ، بحثا عن شكل كوميدى يعتمد فى صياغته للأحداث على الحركة لذاتها والموقف الساخر الأقرب إلى « الجروتسيك » دون محاولة متأنية للوقوف أمام الظاهرة الاقتصادية والاجتماعية المتأزمة أو حتى القضية الفكرية للتحاور معها ؛ وهو ما كنا نتوقعه فى عمل كهذا يجمع المؤلف ألفريد فرج والمخرج سعد أردش . لذلك وقعت المسرحية أحيانا فى الفكر المُهمَّش ؛ وأحياناً أخرى فى الخطاب التعليمى المباشر خاصة فى توجهات « عطوة » اللص الأنيق الذى يشبه اللص الإنجليزى الظريف أرسين لوبين الذى يسرق بهدوء وأناقة ؛ أو فى تصريحات « شحاتة » ملك الشحاتين رجل الشارع الذى يسرق فى نظام إجتماعى وسياسى فوضوى يفرض بناء مؤسسات « للشحاتة » والسرقة المقنّعة داخل مجتمع يسرق فيه الكل بداية من السلطة حتى رجل الشارع . وعلى الرغم من أن الأرضية التاريخية التى ارتكز عليها العرض المسرحى هى فترة الثلاثينيات – وهى تفاقم الأزمة الأقتصادية العالمية والمصرية بدورها – إلا أن هذا كله لم يؤثر – فى ظنى – تأثيراً حقيقيا فى تقديم جوهر القضايا الملحة التى حاولت أن تطل برءوسها فى العرض المسرحى ، ولكنها سرعان ما انحسرت واختفت وراء المواقف الكوميدية والاستعراضات الغنائية الراقصة .

لذلك كله يصبح من العسير على الناقد تقييم هذا العرض المسرحى من منطلق ما يطرحه أكثر من منطلق ما يقدمه من لعبة مسرحية ، والآثار المترتبة على وجود هذه اللعبة فى تقديمها بأسلوب الأداء المسرحى المستثير للضحك غير الغليظ والترفيه الساخر ، اللذين يستفيدان من إنجازات كوميديا الشخصيات أو الأنماط ، وهى سمة

تطبع العرض المسرحي ككل بطابعه . إننا نشاهد محاولات فى تفسير المخرج وأداء الممثلين بدورهم للبحث عن « موديل » أو شخصية تختلف كل منها عن الآخر ، كأسلوب أو طريق فى البحث عن الكوميديا فنشاهد « عطوة » مثالا للص الظريف الأنيق ، ومحمد أبو العينين نموذجا للص المتأنق الذى يرتدى بذلة بيضاء لا تناسبه (عن قصد) ممثلاً لملك الشحاذين - اللص - ابن البلد ؛ وعبلة كامل « بليلة » زوجة عطوة ، وابنة غريمه تحاول أن تكون سيدة مجتمعات لكنها لا تصلح ، ونشاهد تلك النمطية / الكوميدية فى عصابة « عطوة » : شلاطة (علاء قوقة) - بنكنوت (مصطفى درويش) - الكتف (موسى النحراوى) وكذلك فى شخصية « الأونباشى » المرتشى الذى مثله محمود العراقى ، وفى سعيد الصالح (جاربو) وعماد العروسى (خطاف) ، يحاول كل ممثل من هؤلاء أن يجد له شخصية منفردة تتميز بكاريكاتوريتها ونمطيتها الخاصة التى تجعل كلاً منهم فى اختلاف عن الآخر . نجح معظم هؤلاء الفنانين فى خلق هذه الكاريكاتورية التى صبغت العرض بصبغته ، وهذا ليس بعيب أو خطأ نقدى ، ولكنه معيار آخر يجعلنا نضع هذا العمل فى موضعه الصحيح ، وهو محاولته أن يقترح عملا كوميديا يهدف إلى الترفيه الناقد على حد تعبير مخرج العرض سعد أردش فى البرنامج المطبوع ، وقد تحقق هذا فى مستواه الأول ، لكننا لم نتبينه فى مستواه الثانى أى فى قيمته الفكرية وثقله الدرامى اللذين تميزت بهما أعمال هذا المخرج المبدع ، وهذا الكاتب المسرحى الكبير ، لذلك فإن النجاح هنا كان جزئيا وليس كليا فالعرض المسرحى ينظر بعين إلى استقطاب الجماهير إلى مسرح الدولة (المسرح القومى) فيستقطبها بالفعل ، ولعل الدليل الواضح هو النجاح الجماهيرى اليومى ، لكنه لم ينظر بالعين الأخرى إلى ذلك الثقل الفكرى - على مستوى المضمون - والذى كان يمكن أن يتحقق دون فقدان للطابع الكوميدى المسيطر .

استخدم العرض المسرحى فى المستوى الأول الاستعراض (عبد المنعم كامل - مجدى صابر) ، تأليفا ولحنا وموسيقى (بهاء جاهين - على سعد) من خلال ديكور نمطى سريع الانتقال (سكينة محمد على) ، وملابس ملائمة لعصر الثلاثينيات (سامية خفاجى) ، وصاغ المخرج فى تفسير عرضه المسرحى بالاستعانة ببعض وسائل العرض الأخرى التى استعارت من التوثيق روحها ، وهى استخدام « الشرائح الضوئية (مصطفى الرزاز) التى عرضت من وراء الستارة الخلفية مناظر من العصر (حى الأزبكية القديم - الأوبرا - قصر عابدين - صور للملك فؤاد وعطوة أبو مطوة) وغيرها من الشرائح الفوتوغرافية التى يعرضها المصباح السحرى لتذكيرنا بالزمان

والمكان فى فترة الثلاثينيات . أظهرت اللوحة الاستعراضية « كشكش بيه » بائع القطن الفلاح الذى أثرى فجأة فى ظل الظروف الأقتصادية المتغيرة لمصر أنذاك ، فقد جاء إلى القاهرة وافدا من قريته للاستمتاع فى ملاهيها ومواخيرها مع الوافدين الآخرين من المستعمرين الإنجليز الذين ينتشرون فى البلاد . ففى استخدام المخرج لهذه الوسائل الإيضاحية والتوثيقية التى حاولت أن تُدْخل العرض فى إطار شكلى يطبعه بطابع تاريخى نقدى تقييما للمؤلف والمخرج معا للعصر آنذاك ، وكأنها رسالة منذرة بما يمكن أن يحدث فى مصر الآن .

« عطوة أبو مطوة » مدخل لعمل جديد يمكن أن يتعاون فيه ألفريد فرج وسعد أردش ليقترحا فيه صيغة متسمة بالسخرية الناقدة والفكاهة اللاذعة كإطار وشكل تُسْتنُبت داخله قضية أو أطروحة فكرية بعينها سعيا للتغيير والتأثير فى المجتمع .. ولا أشك فى أنهما قادران على تقديم ذلك .. لأنهما مبدعان من طراز فريد .



غراميات عطوة أبو مطوة

شيء من الضحك .. ولكنه ضحك كالبكا !!

محمد بركات

لم أقرأ نص مسرحية « غراميات عطوة أبو مطوة » لألفريد فرج وكان يجب أن أفعل .. وفي المسرح كان الموظف الذي يبيع المسرحية غائبا رغم الإعلان عن وجودها .. وعبثا حاولت أن أعثر عليها بعد ذلك بلا فائدة فقد كانت كل المكتبات التي يمكن أن توجد بها المسرحية مغلقة بسبب الجرد ..والمكتبة الوحيدة التي كانت تبيع الكتب في الأسبوع الماضي ادعت أنه كان لديها بعض النسخ وبيعت كلها ، وفرحت لأن الناس يقرأون المسرح مع أنه ليس ممتعا على الإطلاق قراءته .

وهكذا اعتمدت على مجرد مشاهدة العرض فوق خشبة المسرح دون أن أعرف على وجه الدقة ماذا كتب ألفريد فرج وماذا فعل سعد أردش بما كتب .. ولكني في كل الأحوال استمتعت بعرض كوميدي خفيف تتألق فيه موهبة كاتبنا الكبير وحواره الذكي الأخاذ ، وشخصياته الطريفة التي لا تملك إلا أن تحبها حتى وإن اختلفت معها ثم استمتعت أكثر بقدرته الفذة على تقديمه الرؤية الإجتماعية الصائبة في كل أعماله حتى الخفيفة منها . إن قيمة ألفريد فرج الآن إنه مازال يكتب حتى ليبدو أنه الوحيد الباقي ، وظني إنه الوحيد الذي سيبقى من جيله كله وهو الجيل الذي تعارف عليه النقاد باسم جيل الستينات العظيم ، والسبب في هذا إنه يكتب بالفصحى وهم يكتبون بالعامية ، وإن موضوعاته تضرب في التاريخ والتراث والحكايات الشعبية وموضوعاتهم يومية ومؤقتة ومتغيرة . إن مسرح الستينات سوف يكون في أغلبه مسرحا ينطوي على قيمة تاريخية ، ولكن مسرح ألفريد فرج سوف يبقى ويعيش ويقدم غدا وبعد غد .

ورغم أن عنوان مسرحية « عطوة أبو مطوة » يبدو عنوانا سوقيا إلا أن المسرحية ليست كذلك أبدا . فهنا نص إجتماعي فيه شئ كثير من أصفى ينابيع الكوميديا

وأكثرها متعة وجمالا . وهنا تفسير رائع للحظة التاريخية التى تمر بها مصر رغم إن الأحداث تدور فى الثلاثينيات .

تقوم المسرحية – كما يقول المؤلف نفسه وكما نعرف جميعا – على حكاية خالدة عالجها المسرح العالمي والأدب العربي على السواء . إنها حكاية اللص الظريف الذى يسرق من الأغنياء ليعطى الفقراء ، وهذه الحكاية عالجها مسرحيا الكاتب الإنجليزى « جون جاى » فى القرن الثامن عشر فى لحظة من لحظات تطور أوروبا الصناعية فى مسرحية غنائية باسم « أوبرا الشحاذين » ثم أعاد كتابتها المؤلف الألمانى « برتولد بريخت » فى عمل شهير باسم « أوبرا بثلاثة قروش » وفسر فيها الواقع الألمانى فى الثلاثينات وفى كل الأحوال كان اللص الظريف « روبين هود » و « أرسين لوبين » شخصية تقليدية فى الأدب الأوربى . وكانت هذه الشخصية نفسها موجودة على نحو أو أخر فى الأداب العربية ابتداء من المقامات حتى مغامرات حافظ نجيب وروايات ثروت أباظة .

وفى مطلع السبعينيات قام نجيب سرور باقتباس نفس المسرحية وكتبها للفرقة الاستعراضية الغنائية تحت اسم « حلق حوش » ولكنها قدمت بعد ذلك باسم « ملك الشحاتين » . وفى الثمانيينات قام مراد منير باختيار نفس العمل ليقدمه فى إحتفالية شعبية تحمل نفس الاسم ، وهاهو ألفريد فرج يلجأ إليها فى التسعينيات ليقدمها هو الآخر ، ولكن ما أبعد الفارق بين معالجة نجيب سرور ومراد منير ، وما كتبه ألفريد .

وفى عمله هذا الجديد يقدم لنا ألفريد فرج صورة مصر فى الثلاثينيات من هذا القرن وهى ترزح تحت حكم الاستعمار البريطانى وأذنابه .. يومها كانت الأزمة الإقتصادية العالمية تأخذ بخناق الجميع ، وقد انسحبت أثارها على مصر أيضًا وصورت الأفلام والمسرحيات والروايات أعراض هذه الأزمة ابتداء من « العزيمة » فى السينما وإنتهاء بـ « الجنيه المصرى » فى مسرح نجيب الريحانى ، ناهيك عن روايات نجيب محفوظ عن نفس الفترة ، وأعظمها هنا « القاهرة ٣٠ » .

ولكن ألفريد لا يأخذ هذا الجانب المأساوى من الصورة بل هو يقدم جانبها الساخر فإذا بنا نضحك من المأساة ونرى صورتنا وصورة الناس وهم فى مواجهة الأزمة .. فما أشبه اليوم بالبارحة .. فأمام حالة الإفلاس والبطالة وغيبة العدل واستشراء الفساد لابد أن يتحول الناس إلى لصوص وإما إلى شحاذين . وتصل المفارقة ذروتها حين نعلم أن هؤلاء وهؤلاء ليسوا من السابلة أو العاطلين عن المواهب

ولكنهم من المتعلمين والأذكياء وذوى القدرات .. إنهم يحملون الشهادات العليا وربما كان بعضهم يحمل درجة الدكتوراه أيضًا . وهم يعملون فى ظل شركات ومؤسسات منظمة شأن أى عمل شريف ، وينشب الصراع بين ملك الشحاتين وزعيم اللصوص حين يحب هذا الأخير ابنة الأول ويتزوجها فى واحدة من غرامياته الكثيرة . وفى ظل هذا الصراع الظريف تتكشف الصورة المأساوية لمجتمع يحكمه الأجانب ويعيش فيه أبناء البلد على الهامش .. مجتمع تسرقه القلة وتلجأ فيه الكثرة إلى الشحاتة لتعيش .. ولكن الجميل أن ألفريد فرج يستخرج الفكاهة الرائعة العذبة من قلب المأساة فإذا بنا نضحك على أحوالنا .. ولكنه ضحك كالبكاء ..

نعم .. إن مصر التسعينات تبدو اليوم وكأنها تعيش بين طبقتين هما اللصوص والشحاتين .. لأن أحداهما تسرق حق الأخرى فى الحياة . ويكفى أن نطالع شيئا من قصص الفساد الذى يزكم الأنوف .. ونضعها فى مقابل حياة البؤس التى يعيشها الملايين فى القبور والجحور والأحياء العشوائية لنقف على شئ من حدة التناقض الإجتماعى الحاد الذى يأخذ بخناق الجميع . إن الأزمة هى نفس الأزمة البطالة والإفلاس والسرقة وتراجع قيمة العلم بضياع أصحاب الوظائف والشهادات . ولا نجاة إلا فى الفن . أن يكون الإنسان صادقا مع نفسه وواقعه ، شريفاً فنانًا لهذا « الناياتى » الذى يلخص الشخصية العصرية فى أصفى ينابيعها وأكثرها عذوبة وجمالاً .

وقد كانت هذه المسرحية تقدم دائما كأوبرا شعبية أو كعمل استعراضى غنائى راقص . وكذلك تناولها سعد أردش فقدمها ككوميديا موسيقية مع مسحة بريختية تعليمية تستهدف التنوير وتكسر كل حواجز الإيهام وتخاطب المتفرج بشكل مباشر فيه شئ من ملحمية الستينات الخوالي . وقد اقتضى هذا الشكل أشعارا لبهاء جاهين وألحانا لعلى سعد ورقصات لعبد المنعم كامل وتضافرت هذه العناصر فى تغليف العمل بإطار استعراضى ربما اقترب من روح المسرح الغنائى أكثر من اقترابه من شموخ المسرح القومى . ولكن العرض فى النهاية عرض ممتع يصل إلى الناس رغم فقر الملابس والديكور والاستعراضات جميعاً ، وإن كانت موسيقى وألحان سعد قد أضفت على المسرحية كثيرا من البهجة والأمتاع التى لم يقلل من تأثيرها إلا أنها تقدم مسجلة بطريقة « البلاى باك » مما يفقد العرض كثيراً من حيويته وتدفقه .

وفى المسرحية يلعب يحيى الفخرانى دور عطوة أبو مطوة بكثير من الوعى وخفة الظل معا ويقف أمامه ممثل مجيد هو محمد أبو العينين فى دور الدكتور شحاتة

وتفاجئنا رانيا فريد شوقى بأنها ممثلة حقيقية لا تحتاج إلا لبعض الخبرة والممارسة ولكنها تملك الحضور والقدرة على الآداء معا ، فأهلا بها ممثلة على خشبة المسرح القومى العريق حيث وقفت سميحة أيوب وثناء جميل وأساتذة فن التمثيل . أما مفاجأة العرض فهو شاب جديد اسمه مفيد عاشور لعب دور « النایاتی » وهو أكثر أدوار المسرحية إنسانية وقربا من القلب . وكان هذا الفنان الشاب الواعد على مستوى الدور فكان أحد أبرز علامات النجاح فيه بمثل ما كانت خفة ظل محمود العراقى فى دور الأونباشى المرتشى لمسة أخرى من لمسات النجاح فى العرض .

ويبقى بعد هذا كله أن المسرحية تضم لنا وجهين من رموز المسرح المصرى العظيم هما ألفريد فرج وسعد أردش ، وإنها فن حقيقى يقدم لنا الكوميديا كما يجب أن تكون لتثبت أننا يمكن أن نضحك على مسرحيات تخلو من اللوز والجوز والمكسرات كلها . فهل يحق لأحد أن يهاجم المسرح القومى لأنه يقدم هذا العمل بحجة إنه عرض خفيف كتب أصلا للقطاع الخاص .

الإجابة هى : لا .. فهنا فن حقيقى . وكوميديا صافية رائعة ، ومضمون إجتماعى فيه من العمق بقدر ما فيه من الجمال ، وتلك كلها عناصر تؤهل العمل لمنصة المسرح القومى العريق ، وهى نفس الأسباب التى تجعل من المستحيل تقديمه فى المسرح التجارى بكل ما فيه من سوقية وابتذال .

عن ألفريد فرج
عميد الكتابة المسرحية فى الوطن العربى

د. على الراعى

آن الأوان كى نضع ألفريد فرج فى الموضوع اللائق به فى حقل المسرح . هو عندى قد أصبح منذ مدة عميد الكتابة المسرحية فى الوطن العربى قاطبة. أقول هذا استنادا إلى مجموع ما أخرج ألفريد فرج للناس من مسرحيات. بلغ عدد الكبير منها مايزيد على التسع، وأقوله أيضا لأن ألفريد فرج قد أصبح يجلس من الدراما العربية مجلس توفيق الحكيم، الذى نهج ألفريد نهجه حين نذر نفسه للكتابة المسرحية وآل عليها أن يتصل إنتاجه ولا ينقطع، وأن يتناول الكتابة المسرحية بالتقليب والتجريب .

كتب ألفريد فرج مسرحيات التراث : « حلاق بغداد » « وعلى جناح التبريزى» والمسرحيات التى تستمد من أيام العرب : مثل « الزير سالم »، ومد يده إلى المسرح الوثائقى فى : « النار والزيتون » وشغل بالأشكال الشعبية للمسرح مثل الميلودراما والارتجال المقنن فى «زواج على ورقة طلاق» ، فكان بهذا أكثر كتابنا المسرحيين الذين خرجوا من عباءة توفيق الحكيم - أكثرهم تجريبا، بل أنه سبق المنظرين جميعا بإخراج حلاق بغداد قبل أن يدعو يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وكاتب هذه السطور إلى الالتفات إلى الأشكال الشعبية للمسرح واتخاذها وسيلة فعالة لتقريب فن المسرح من الناس وتوسيع قاعدة المشاهدين بوضع مفردات مسرحية أخرى إلى جوار الكلمة سعيا وراء الجمع بين الفرجة والفكر فى المسرح كذلك إخراج ألفريد فرج كتابه الصغير اللماح: «دليل المتفرج الذكى» وفيه قدم كثيرا من الأفكار الطازجة حول المسرح والمسرحيات ونظر فى نفاذ بصيرة فى فن نجيب الريحانى - على سبيل المثال. ووضعه الموضع الذى يستأهله فى نظر الكاتب وليس فى هذا كله شىء جديد، وإنما الذى يدفعنى إلى تكراره المعاملة المتدنية التى عومل بها ألفريد فرج فى الآونة الأخيرة على أيدى قيادات مسرحية تلبس ملابس رجال مسرح الدولة، وتدير هذا المسرح بعقلية وتوجهات المسرح التجارى فارغ العقل.

وإلا، فهل يعقل أن يخرج ألفريد فرج مسرحيتين مهمتين فى سنتين متتاليتين: «عطوة أبو مطوة (١٩٩٣) «والطيب والشرير والجميلة»... فتنجح الأولى نجاحا فائقا، وتقدم للناس متعتى الفكر والفرجة، ثم تسحب المسرحية ولا تُقَدَّم من بعد لا فى بقية الموسم، ولا فى موسم الصيف، فى الوقت الذى تُقَدَّم فيه المسرحية الدليل الواضح على إن المسرح المصرى الذى يقال لنا أنه مات، أو أنه يحتضر، لا يزال حيا ينبض بكل ما فى طاقة كاتب كبير وطاقم ممتاز من الفنانين قادهم المخرج القدير سعد أردش نحو نجاح واضح، كشف عقْم فكر الذين يطالبون بانهاء عمل مسرح الدولة؟

وهل يعقل أن تخرج للناس المسرحية الفاتنة: «الطيب والشرير والجميلة» فلا ترى النور أصلا، ولا يتقدم أحد من جهابذة المسرح القومى بطلب الفوز بها، كى تنير خشبته المتعثرة بين العروض الهزيلة واللاعروض؟

يقول ألفريد فرج أن سبب هذه المعاملة الشاذة هو أنه تجرأ فطالب بنسبة من إيراد الشباك فى حالة: «عطوة أبو مطوة»، وهذا حق من حقوق المؤلف تضمنه اتفاقات دولية وتطالب بتنفيذه بصرامة ستشتد بعد أن وقَّعت مصر اتفاقية الجات. فما هو المحظور الذى وقع فيه كاتب مسرحية يطالب بحق له مشروع؟ ولماذا وضع المؤلف وإنتاجه الحالى والسابق واللاحق على القائمة السوداء فى وقت يلطم فيه البعض الخدود ويشق الجيوب أسفا على ندرة النصوص الجيدة أو انعدامها؟.

أليس من حق ألفريد فرج أن ييأسى، ثم يدفعه الأسى إلى اليأس، حتى ليفكر فى هجرة أخرى جديدة يترك فيها أهله وناسه ويعيش فى لندن، بل ويترك فن المسرح بأسره ليعمل بالصحافة، كما قال لى ذات يوم؟ هل تحتمل حالة المسرح الآن أن يهجره عميده، ولا عيب فيه سوى أنه واع لفنه ولحقه معا، مؤمن بأن من حق من يُنتج أن يلقى جزاء عدلا لإنتاجه، فلا ينفرد بالجزاء المادى إداريون وحرفيون، لم يرتفعوا يوما ولو إلى بعض قليل من قامته؟ أليس من واجب وزارة الثقافة أن تنظر مليا فى هذه الحالة الصارخة، ليس فقط لإنصاف ألفريد فرج، بل - أيضًا - لزرع بذور الثقة والتفاؤل فى نفوس غيره من الكتاب، الشباب خاصة، أولئك الذين ينظرون إلى مايحدث لكاتب كبير متصل الإنتاج، بعيد الصوت فى وطننا العربى بأكمله فيصيبهم الاحباط وهم لا يزالون عند الدرجات الأولى من السلم الفنى؟

* * *

لا أريد أن أمضى طويلا فى هذه الشكوى، فوجه الحق فيها أوضح من أن يحتمل المزيد، وانتقل مسرعا إلى مناقشة واحدة من: المسرحيتين: «عطوة أبو مطوة» تتعامل «عطوة أبو مطوة» مع فكرة رئيسية تناولها كل من الكاتب الإنجليزى جون جاى والألمانى برتولت بريشت فى مسرحيتين هما: «أوبرا الشحاذين» - جون جاى «وأوبرا بثلاثة مليمات» برشت أخذت الثانية منهما عن الأولى هيكلها العام وفكرتها الرئيسية: كتب جون جاى «أوبرا الشحاذين» وقدمت عام ١٧٢٨ وعرض فيها لفكرة أن الجريمة تعقد فى كثير من البلاد حلفا غير مقدس بينها وبين من يكافحونها - أى جهاز الشرطة.. وتوضح إن هذا الحلف هو مظهر من مظاهر الفساد فى المجتمع الذى يقوم فيه، فالسرقة مهنة لها أصولها وقوانينها وأرباحها، وهى محتاجة لمن يحميها ويسهل تداول أرباحها، وفى سبيل ذلك تقدم مهنة اللصوصية الأرباح والمزايا لخصومها المفترضين (رجال الشرطة).

وتتناول المسرحيتان هذه الفكرة الرئيسية تناولا فكاهيا ساخرا. فهما لاتدافعان عن اللصوص أو عن رجال الشرطة المنحرفين. بقدر ماتصوران أن ما يجرى من فساد مصدره المجتمع الفاسد ذاته الذى يجعل من اللص قاطع الطريق: «ماك هيث» بطلا فى نظر رجاله، ويسند إليه وجهة نظر تقول إن اللصوصية لا يقدم بها اللصوص وحدهم، وإنما يشتغل بها أناس فى أرقى المناصب، يشغلون أرفع المواقع فى المجتمع. ومادام الأمر كذلك، فلا جناح على اللصوص إن سرقوا، فان العظماء كلهم يسرقون، وفى مركز الصدارة منهم رأس الدولة، وهو فى حالة المسرحيتين: الملكة، التى تنقذ ماك هيث من الاعدام بعد أن تم اعتقاله ويقول مندوبها الملكى فى مسرحية بريشت وهو يقرأ وثيقة إعلان العفو: لقد قررنا رفع ماك هيث إلى مرتبة النبلاء، ومنحه قصرا وراتبا سنويا قدره عشرة آلاف جنيه يصرف له طيلة حياته كما نقدم التهنئة من أعماق القلب لكل واحدة من زوجاته.

ونستنتج نحن المغزى من وراء هذا العفو الميلودرامى، ففى المجتمع الذى تتناوله المسرحية بالفضح الكلب لا يعض كلبا آخر.. بل يتعاون واياه وينقذه من المخاطر لإنقاذ النظام الاجتماعى والاقتصادى الذى يعتمد السرقة العامة أساسا له: الأغنياء يفوزون بالسرقات الكبرى، والفقراء تترك لهم السرقات الصغيرة.

ويسير ألفريد على نهج المسرحيتين فى اعتماد المفارقة الساخرة وسيلة للتنديد بسوءات المجتمع، وماك هيث عنده اسمه عطوة، وهو يقدم نفسه إلينا فى كلام طويل موجه إلى إحدى عشيقاته، يخبرها فيه أنه زور شهادة الطب وعمل طبيبا لفترة،

فاكتشف أن الطب لا يجلب الرزق حتى لو غش المرضى وباعهم أدوية وهمية يسميها أدوية تقوية، وهى فى الواقع مخدرات وسموم، كذلك زور شهادة الهندسة وعين فى شركة مقاولات، يسرق صاحبها الأسمنت ويوقع هو على شهادة التمام، وحين أنهارت أول عمارة، خرج المقاول من التهمة سليما ووقع هو فى المحظور. كذلك كانت الحال حين عمل عطوة بشهادة حقوق مزورة يخرج اللصوص الكبار من التهمة، نظير أتعاب ضخمة، ويستعفف أن يتناول أتعابا من الفقراء فيعفيهم منها. وحين أخذته الحمية ذات مرة فأعلن أن موكله الكبير لص ونصاب، انقلبت المحكمة رأسا على عقب وشكل اللص الكبير محاميه للنقابة فاتهمته هذه بخيانة أمانة الدفاع. وانتهى الأمر بعطوة إلى أن يصبح بدوره لصا، لأن الخيار الآخر أمامه هو أن يصبح شحاذا، وهذا ما تأباه كرامته!

فى هذا الجو الساخر الحافل بالمفارقات يعمل عطوة وعصابته: يسرقون محلات المجوهرات والموبيليا والمطاعم والسجاجيد، لا يهتز لهم ضمير ولا يؤرقهم ندم، فالجميع يسرقون.

وعطوة يستند فى أعماله الجسورة هذه على صداقة «جاربو بك تيجر راسل»، مأمور قسم الأزبكية، الملطى الأصل الذى زكاه المندوب السامى البريطانى للمنصب، فأخذ يحمى عطوة فى حدود أمنه، وأن تخلى عنه عندما اجتاز عطوة هذه الحدود.

والمسرحية حافلة بمجموعة طريفة من رجال القاع: اللصوص «بنكنوت» و«خطاف» و«شلاطة» و«الكتف» ورجل يحمل لقب دكتور ومدير شركة الإحسان الأهلية التى ترعى مهنة التسول وتكون نقابة للمتسولين ترعى مهنة التسول وتكون نقابة للمتسولين ترعى مصالحهم وتدافع عنهم، كما أن بها شخصيات مألوفة فى الكوميديا الشعبية التى عرفتها مسارح روض الفرج ومسارح صالات اللهو: العمدة الأحمق المتلاف الواقع فى أسر الغوانى والبغايا، الذى تنهب العصابة ماله وملابسه وتتركه على الحديدة.

وبها أيضاً شخصيات من الطبقة الزكية المتغطرسة التى كانت تحكم البلاد زمن المسرحية (الثلاثينات) والتى تتلهى بإقامة حفلات الخير بزعم بذل العون للفقراء بإنجاز مشروعات سطحية مثل مكافحة الحفاء بتقديم الأحذية للمعوذين. كذلك تستعين المسرحية بالتقليد المعروف فى المسرحيات الشعبية، تقليد تصوير الخواجات والتندر

بهم، وهو ما بدأ به يعقوب صنوع مسرحه فى السنوات الأولى من سبعينات القرن الماضى.

ويمثلهم فى المسرحية المأمور الإنجليزى وابنته ماجى التى تقع فى غرام عطوة أبو مطوة.. وصاحب محل المجوهرات، الذى يسرق زبائنه وهو آمن، حتى يأتيه عطوة وعصابته فيكرهونه على التنازل عن بعض من أغلى مقتنياته، خوفا من السكين المصوب إلى عنقه.

بهذا التنويع على مسرحيتى: «أوبرا الشحاذين» و : «أوبرا بثلاثة مليمات» يقدم لنا ألفريد فرج فرجة مسرحية ممتازة، تتيح لنا متعة البصر والفكر معا، وتنسج الفكر نسيجا رشيقا وجميلا فى جسد العرض، بحيث لا ينبو ولا يبرز بروزا ضارا، فيتحول إلى خطابة.

هذه هى المسرحية التى وصلت بشباك المسرح القومى إلى لافتة كامل العدد، وأنجزت منافسة ذكية وشريفة وفاعلة مع مسارح القطاع الخاص، دون أن تهبط إلى تبذل بعض هذه المسارح.

فكيف يترك مؤلف عرض هذا شأنه مأزوماً، مضيفا عليه، مضطرا إلى اللجوء إلى المحاكم كى يحصل على حق له لا يجوز منازعته فيه؟ وكيف يهمل تماما عمله الفاتن الآخر: «الطيب والشرير والجميلة» ولا يعيره جهابذة مسرح الدولة أدنى التفات؟ أنملك نحن الآن ترف إهمال الأعمال الجادة الممتعة ونروح فى الوقت نفسه نصرخ كنائحات مجالس العزاء شاكين من ندرة النصوص؟.



جدلية الطيب والشرير فى الزمن المعكوس

د. حسن عطية

رغم تأخر بداية الموسم المسرحى الشتوى حتى شهر يناير الفائت، فإن فرقة المسرح الحديث لم تأل جهداً فى أن تقدم عرضًا دراميًا/ تسجيليًا متميزاً فى أوائل الشهر المذكور بقاعة (يوسف أدريس) الصغيرة، والتى أعاد إحياؤها مدير الفرقة الجديد الفنان محمود الألفى.

ثم قدمت عرضها الكبير بالقاعة الرئيسية، (الطيب والشرير) مستعيدة به كاتبًا متميزاً غاب لسنوات طويلة عن فضاء مسرحه الذى شارك فى صياغة بنيته التأسيسية الفعالة فى الستينيات، ومستعيدة به مخرجاً غاب أيضا لأكثر من عقدين من الزمان عن ذلك الفضاء الذى عاد إليه يوماً من بعثته بلندن ليقدم فى فترة قصيرة أبرز عروض السنوات الأخيرة من العقد الستينى المتألق، وأيضاً مستعيدة به وجه المسرح الحقيقى والمطلوب لحياتنا الراهنة، والمستهدف التفتيش فى تراثنا بحثا عن لآلئه الثمينة تأكيداً لذاتيتنا الخاصة فى زمن العولمة، وطرحًا للفكر الجاد فى صياغات جمالية ممتعة وموقظة للوعى المغيب فى طرقات الحياة اليومية.

المسرح ليس حلقة (ذكر) أو حالة تنفيس عن رغبات ليبيدية مكبوتة، وإنما هو فضاء عقلانى ديمقراطى، تجمع بشرى للتحاور الخلاق، ووجود إنسانى تخاطب الذات الجمعية فيه نفسها، عبر رسل اختارتهم ليلعبوا دور الوسيط والمفجر لأحلامهم، والمثير لأفكارهم، والدافع لقراءة الواقع على ضوء اللقاء الجمعى اليقظ، ومن ثم تتجادل داخله وجهات النظر، ويتجدد الجدل كل ليلة، بغرض كسر أية تابوهات تخلع على حركة الواقع الفوارة.

وداخل جدلية المسرح، يقيم أحمد عبد الحليم عرضه الجديد على جدلية من النصوص المتباينة؛ وذلك انطلاقًا من (النص الدرامى) لأ لفريد فرج، والمكتوب بلغة

عربية فصحى بالغة العذوبة، وابحاراً نحو (نص ألف ليلة وليلة)، والمكتوب بلغة عربية خاصة بالقرون الإسلامية الوسطى، والتى استلهم ألفريد فرج من إحدى حكاياته نصه الدرامى، وهى «حكاية أبى قير الصباغ وأبى صير المزين» ثم عودة للنص الدرامى بعد تعميمه أو إعادة كتابته بالعامية المصرية، وحذف عبارات منه، وإضافة مشهد كامل فى الختام له، ومن هذه النصوص الثلاثة يبنى المخرج عرضه المسرحى المتكامل، مدخلاً النصوص الكلامية السابقة فى بناء سمعى مرئى، يلعب فيه التمثيل، مع السينوجرافيا والأغانى والرقصات وحضور الجمهور وتفاعله، دوره المتراكب مع النصوص الكلامية ركيزة هذا البناء.

النص الألف ليلى

فيما بين النصف الثانى من الليلة الموفية للثلاثين بعد التسعمائة، والنصف الأول من الليلة الموفية للأربعين بعد التسعمائة، تحكى شهرزاد إحدى حكاياتها لمليكها السعيد، استهدافًا لتمديد الزمن الآنى، وتأجيل لحظة موتها، واستعادة لنوادر الزمن الفائت بغرض الموعظة واستخلاص العبر، سواء بالنسبة للملك شهريار فى الحكاية الاطار أو بالنسبة للمتلقى (القارئ/ المستمع) لكل حكاياتها فيما بعد، ومن ثم فالحكاية عندها لا تحكى فقط لمجرد التسلية واكتساب الوقت، وإنما أيضا من أجل الاعتبار مما جرى للأولين وإدراك الحكمة مما حدث فى الماضى، وذلك لأن الحكاية بطبيعتها هى (فعل) حدث فى زمن تم وانتهى يعاود المتلقى التعامل معه، فى لحظته الآنية، لمعرفة العلاقة بين النتائج والمقدمات المؤدية إليها، وذلك بفرض الابتعاد بنظرة عن الوقائع التى يعيشها، والتى تعد مقدمات لنتائج ستحدث فى الغد، وبالتالى يستطيع أن يحدد خطوته التالية والتى تحمله، فى علاقتها بوقائع الحاضر، إلى ما يريده هو، لا ما يريده الآخر له.

والحكاية التى تقدمها (الألف ليلة) هنا هى حكاية اجتماع الأضداد وتداخلهما فى مسيرة واحدة، لا ينفصلان عن بعضهما حتى بالموت، فأبو صير الحلاق الطيب يجاوره بالسوق أبو قير الصباغ الشرير، والذى من عاداته اليومية النصب والكذب والاستيلاء على أقمشة الزبائن وبيعها من أجل ملء بطنه بأفخر المأكولات، ورغم أن كلاهما أسطى فى صنعته لامثيل له بالمدينة، فإن الفقر يحيطهما وكساد الصنعة يؤرقهما، فيصبر أبو صير، بينما ينصب أبو قير على الزبائن، حتى طارده زبون (جبار) يوماً، وأحضر إليه رسولاً من قاضى المدينة، فأغلق دكانه، فلم يجد بداً من اللجوء إلى جاره أبى صير الفقير مثله، ولم يجد الإثنان أمامهما مفراً من الرحيل. عن مدينتهما الإسكندرية بحثا عن أسباب العيش الكريمة بمدن أخرى .

كانت فكرة السفر هى فكرة أبى قير، وتتوالى أفكارة على أبى صير، الذى يقبل دائما مايعرضه عليه، يسافران بسفينة، ويتفقان علي أن من يعمل منهما يطعم من لايعمل، ويحفظ المال الزائد بصندوق حتى العودة يوما لأرض الوطن، وأثناء الرحلة يسعى الحلاق بحثا عن عمل، ويجده فى حلاقة شعور الركاب بسفينة يستمر الإبحار عليها لعشرين يوماً ويحصل مقابل ذلك على المال والطعام، بينما يغط أبوقير فى النوم، حتى يصل إلى إحدى المدن الغريبة، والتى لاتذكر الحكايات اسماً لها، لكنها تصفها بأنها مدينة جميلة، وهناك ينزلان بخان، يغادره أبو صير، ويروح يعمل بالمدينة، بينما يواصل أبو قير نومه وتناول الطعام، إلى أن يمرض أبو صير، ويعجز عن تحمل العمل وحمل الطعام لرفيقه، بل ويروح في غيبوبة، هنا يستيقظ أبو قير. ويستولى على المال المتبقى مع أبى صير، ويتركه فى غيبوبته دون معاونة، ويخرج إلى المدينة، ليكتشف أنها مدينة لا تعرف من ألوان الصباغة سوى لون واحد هو الأزرق، فيقرر أن يفتح مصبغة، غير أن أصحاب المصابغ يرفضونه، فنظام العمل بينهم دقيق، ولا غريب على المهنة بقادر على اختراقه، إلا أن أبا قير يتجه للقادر الوحيد على اختراق كل الأنظمة، وهو ملك البلاد، رأس النظام والمهيمن على كل الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية، ويعرض عليه أمر المصبغة فيقف إلى جواره ويبنيها له باسم (مصبغة السلطان).

بالمونتاج المتقابل تنقلنا الحكاية إلى أبى صير وما آل إليه، وذلك عبر تقنية الانتقال الشهيرة عندها «هذا ما كان من أمر... أما ما كان من أمر... فهو...»، فنعرف أنه تم انقاذه على يد بواب الخان، الذى أطعمه ورعاه «ابتغاء رحمة الله الكريم» وحده، ففعل الخير عنده، كما هو عند أبى صير، يتحقق لذاته ومرضاة للخالق، وعليه يخرج أبو صير من الخان إلى السوق، ليتقابل هناك مع أبى قير، جالساً كالملوك أمام مصبغته، ويقبل عليه، فينكره رفيقه ويطرده مضروباً من المكان، فقد تخلص منه بعد أن تحقق له وجوده المنفرد فى العالم، لكن الحكاية تصر على أن تجمع بين الأضداد وعلى أن تكشف حقيقة كل منهما فى وجود الآخر وتصادمه معه، فيقبل الخير على رفيقه، بينما يتفجر الشر داخل هذا الرفيق ويعلن عن نفسه فى صورة إنكار لمعرفته السابقة، وأيضا فى اتهامه باللصوصية، أى بتجريده من شرفه، وتثبيت وجوده فى أدنى السلم الاجتماعى.

والحكاية لا تقف بنا عند هذا الحد، بل تمهد السبيل للقاء آخر فى أعلى السلم الاجتماعى، وذلك بأن تؤكد بإن هذه المدينة (الجميلة) لاتعرف الحمام، فتتاح الفرصة أمام أبى صير الحلاق لإنشائه، والارتفاع اجتماعيا بذات الطريقة التى ارتفع بها

أبو قير إلى أن يصبح من أكابر البلاد، وفى الحمام، وبأرض أبى صير يتم اللقاء بينه وبين أبى قير، الذى يعترف به فى هذه الحالة، ويطلب منه أن يسامحه، فيقبل أبو صير راضيا، ومبرراً إن ما حدث له معه ليس نتيجة لشر متأصل فى نفس أبى قير، وإنما «كان مقدراً فى الغيب» فالمكتوب هو المحرك لأفعال الشخصيات، والقدر هو الذى صاغ هنا شخصية أبى صير الطيبة المسامحة، وشخصية أبى قير المخادعة والتى لا تقف عند حدود ما وصلت إليه، وخاصة وإنها لم تعد بعد بحاجة مادياً لأبى صير، ويمكنها أن تتكامل اجتماعًا معها، وإنما تتحرك لنفى وجود أبى صير بأكمله، وتدس له عند الملك، متهمة أياه بإنه يعد العدة لقتل الملك بسم مدسوس بدهان إزالة الشعر الزائد، فيأمر الملك قبطانه بوضع أبى صير بزكيبة بها جير غير مطلفأ وإلقائها فى البحر ليموت ميته بشعة، إلا أن القبطان الذى أحسن إليه يوماً أبو صير، ينقذه ويخبئة عنده بجزيرته، وتبدأ هنا سلسلة من المصادفات المتكررة فى الحكايات الألف ليلية، حيث يسقط من الملك فى البحر خاتمه المرصود والذى يحكم بقوته السحرية البلاد، فتبلعه سمكة، يصطادها أبو صير، ويجد بفمها الخاتم فيعيده للملك الذى يدرك حسن نيته، فيأمر بقتل أبى قير الخائن. بوضعه بزكيبه مماثلة، ويمنح أبا صير العطايا، غير أن هذا الأخير يحن إلى وطنه، فيعود بسفينة كبيرة إليه، وبجوار شاطئ الإسكندرية، يعثر على الزكيبة التى بها جثة أبى قير، فيستخرجها ويدفنها بالقرب من الإسكندرية، فى المكان المعروف باسمه حتى اليوم، وبعد أن يموت أبو صير يدفن بجوار مدفن صديقه، ليستمر فى ملازمته حتى يوم الدينونة.

النص الدرامى

حققت الحكاية رسالتها عبر السرد الجادل بين مسيرتين لنموذجين متناقضين يلتقيان على أرض الوطن متجاورين، ثم يسافران معا، وسرعان ما ينفصلان، ثم يعاودن اللقاء عبر سلسلة من المصادفات التى تبررها الحكاية بإنها مواقف (مقدر) لها الحدوث، بينما يأتى ألفريد فرج ليصيغ عمله الدرامى من مادة هذه الحكاية، داخل بنية حوارية تتحقق آنيا فى فضاء المسرح، عبر حدث درامى يعيد تأسيس الحكاية فى الزمن الحاضر، رغم الأجواء السحرية التى يحيط بها هذه الحكاية وشخصياتها الرئيسية، والتى أصبحت تحمل أسماء متقاربة من أسماء الحكاية الألف ليلية، ودون أن تفقد التماثل الصوتى فى نطقها وهى: بصير وبكير، مع إضافة زوجه للأول تحمل اسم (عبير)، تصبح جزءاً مشتركًا فى الإيقاع الصوتى للمجموعة الثلاثية هذه، كما تصبح مركبا sintesis منهما معًا، وأن كان مركبا فى صورة أنثى، يفرض عليها المجتمع

العربى الذكورى أن تكتفى بنصح الزوج والصراخ فى وجه النقيض، والوصول إلى مخاصمة الإثنين معا فى نهاية المشوار.

لقد أنهى ألفريد فرج، بإبداعه لشخصية (عبير)، ذلك الصراع المانوى -Man-iqueo بين مملكتى الخير والشر، ومنح الحكاية بعداً إنسانيا حيث لم يعد الصراع قائمًا بين نمطين من نموذجين للخير المطلق والشر الصراح، وإنما أصبح دائراً بين إتجاه فى الحياة يغلب الذاتية فى تحقيق مصالحه، ويفترس كل من يقف في طريقه، وإتجاه آخر إنسانى النزعة، جماعى الفعل، إيثارى الحركة، المنفعة عنده منفعة عامة لابد وأن تستفيد منها الجماعة المتآلفة، كما أن المؤلف بإبداعه لشخصية (عبير) الزوجة قد سهل للدراما مهمة التحاور حول الفكرة الواحدة، وأتاح للزوج (بصير) فرصة الانفلات من أسر المونولوج (المناجاة الذاتية) والتحاور من النفس حول رؤيته للحياة ومسيره داخلها، بينما لم تتح هذه الفرصة للصباغ (بكير) فاضطر للجوء إلى المونولوج وأيضا إلى المجانبات Asides محدثا نفسه على جانب، حيث يسمعه المتلقى ويعرف ما بداخله، بينما لا يسمعه - افتراضا مسرحيا - زميله المتحادث معه .

وإلى جانب هذا الإبداع الخاص لشخصية (عبير)، خلق المؤلف شخصية (المغنى) المتواجد بفرقته الموسيقية فى كل مشاهد المسرحية، دونما سبب (واقعى) لتواجده، وإنما لكسر الإيهام بواقعية وقائع الدراما وزمانيتها، وبالتالى هز الاندماج العاطفى مع شخصياتها وحالاتها المختلفة، وذلك عبر تدخله المستمر، أو خروجه الدائم على الموقف التمثيلى وتعليقه عليه بالكلمة والشعر المغنى، فهو ليس بديلا عن الراوى/ السارد في الحكايات الألف ليلية (شخصية شهرزاد)، وإنما هو عصرى، يكشف لنا خلال أغنية الافتتاح عن رؤيته (وهى رؤية الكاتب ذاته) لألف ليلة وليلة، فهى ليست عنده، الحكايات فى ذاتها، وإنما هى « صيغة تروى بها الحكايات »، وبهذه الصيغة روى كل جيل (حكاياته) بمقتضى « احتياجاته الأخلاقية والروحية واستخلص منها الحكمة التى يريدها ويطلبها»، ومن ثم فالحكاية التى سنلتقى بها لابد وأن تخضع بالضرورة، تفسيراً وعرضا، لاحتياجات المجتمع الأخلاقية والروحية فى زمن العرض والتلقى، حيث أن ألفريد فرج نفسه، يؤكد فى مقدمته للنص المنشور (كتاب الهلال - أغسطس ١٩٩٤) « أن المسرحية تكتب للزمن المتصل ولا تكتب للزمن الراهن»، مما يعنى أن العمل المبدع - الجيد بالطبع - خاضع لتفسيرات شتى وفقا لاختلافات مجتمعات التلقى، كما أن الحكاية التراثية لا يعاد استنباتها فى الدراما لذاتها، وإنما هى خاضعة لتفسير القائم بصياغتها دراميا، مثلما هى خاضعة لتفسير متلقيها فى

الحالتين: التراثية والدرامية، ولذلك فقد حذف الكاتب مسألة الخاتم المرصود لعدم اتساقه مع رؤيته العقلانية للعالم، كما أضاف مواقف جديدة، تعمق فكرته، وتهب الدراما عند عرضها مسرحيا حيوية وتنوعا فى الأماكن بخصوصياتها المنظرية، ومن ثم لم يكتف بمشاهدة الحكاية الأساسية: الاتفاق والسفر من الإسكندرية، الخديعة والصعود والانكشاف فى المدينة التى تم الانتقال إليها، ثم العودة الخاطفة للإسكندرية، وإنما تجول فى البحار، وقدم لنا مشاهد فى السفن المبحرة والمتقابلة والمتعاركة مع سفن أخرى، فضلاً عن ميناء المدينة وسوقها، إلى جانب مشاهد المصبغة والحمام، ثم قاعة المحاكمة، كما منح المدينة (الجميلة) اسمًا هو «قرية الروم» لتصبح ذات طابع غربى، وألبس- فى نصه الإرشادى الموازى - الفرقة الموسيقية ملابس أندلسية، وقراصنة البحار عباءات مغربية، رغم تأكيد النص على عصرية الفرق الموسيقية، ومصرية هوية القراصنة، ومع ذلك فهو ينسج بكل هذا لوحة متناغمة الألوان ومتجاوزة لزمانية وقائع الحكاية المحددة، لكن دون تنازل عن هوية هذه الوقائع والشخصيات والمحتوى الدلالى المستخلص، فهى هوية مصرية عربية، تسعى عبر الصياغة الدرامية للاستفادة من بنية القصيدة العربية قديما، والتى تبدأ بالغزل والتشبيب، فتبدأ بأغنية غزلية، بل وتنتهى كنص درامى، وعلى العكس من بنية القصيدة العربية، بأغنية غزلية أخرى بغرض التأكيد على أن الحب الحقيقى لا يكفى وحده لإنقاذ الإنسان فى «الزمن المعكوس» وإنما لابد من أن يقترن بالوعى الصحيح لحركة الواقع ومتطلباته، كما يرتبط المحتوى الدلالى للمسرحية والمؤكد على أن طغيان الأشرار جزء منه صنعه الأخيار والطيبين والمتسامحين بلاهة مع الفساد والمفسدين يرتبط ذلك المحتوى بواقع مجتمعنا بأكمله .

يؤكد المدخل السردى الذى يؤديه المغنى وأغنيته المتمثلة لبنية القصيدة العربية مع استخدام اللغة العربية الفصحى فى الكتابة النصية، واستلهام الحكاية من مؤلف تراثى، فضلاً عن الأجواء العربية التى تدور فيها وقائع المسرحية، إلى هذا البعد الهام الذى يسعى النص لتعميقة فى وجدان المشاهد، وطرحه أمام وعيه بواقعه، وهو بعد عربى اللغة والثقافة والتاريخ والهموم اليومية، يعيد تنظيم العلاقة بين الذات والعالم، فلا تتقوقع داخل ذاتها باسم المحلية الخالصة، ولاتنوب فى الآخر/ الغربى باسم العولمة، وإنما تحقق وجودها فى إنتمائها لوطن أكبر تتصارع فيه المصالح وتتخلخل القيم ويتأجل حسم القضايا المصيرية، لا لعيب فى الهوية، وإنما لنقيصة فى التعرف الكامل عليها والتمسك بها.

برجماتية أخلاقية

يتفجر الحدث الدرامى فى مسرحيتنا داخل دكان الحلاق (بصير)، والممثل لواحة الأمان والصدق والاستقرار فى عالم ملىء بالشر والضوضاء، لذا ما أن يهبط عليه الصباغ (بكير) هاربا من الشرطة الباحثة عنه والمحطمة لدكانه بسبب سرقته للزبائن، حتى تفقد هذه الواحة أمانها، ويغيب عنها الصدق الذى ظلها بفعل صاحبها الطيب (بصير)، حيث يضطر هذا الأخير للكذب على الشرطة التى جاءت تبحث عن (بكير)، بادعاء أنه غير موجود عنده، وبأن الصراخ الذى سمعه من الخارج هو لزوجته (عبير) لتأنيبه إياها بسبب عدم مهارتها فى أعمال البيت، كما يوافق (بصير) على اقتراح (بكير) بمغادرة استقراره المكاني والرحيل إلى الخارج بحثا عن مزيد من المال، رغم أن (بصيرا) كان يعيش قبل ذلك آمنًا ومرتبًا لأوضاعه الاجتماعية، بشكل مرض، حيث لم يكن يعانى من كساد مهنته، مثل سلفه فى الحكاية الألف ليلية، بل كان يعيش ويعمل ويدخر، مع قلة ما يدخره، لذا جاءت موافقته السريعة على ترك وطنه والرحيل بعيداً عنه اتساقًا مع منطق الحكاية أكثر من نتيجة لدوافع اقتصادية اجتماعية مبررة فى الموقف الدرامى، وإنما جل ما يعلن عنه هو أن خروجه هذا هو وقوف أخلاقى مع صاحبه الباحث عن أسباب للعيش فى «بلاد الناس»، فطيبته الفطرية، تعمقها النزعة الدينية التى تؤكد على أن الرسول قد أوصى بسابع جار، وضرورة الوقوف إلى جانبه، واسداء النصح له إذا ما خرج عن الطريق القويم، والعمل على هدايته وإعادته للصراط المستقيم، وهى قيمة أخلاقية سامية، تجد عند الحلاق (بصير) بعداً انتهازيًا بسبب شعوره بتدنيه المادى والعلمى، فهو ليس بالثرى المتصدق والمزكى عن ماله، ولا بالمتعلم والمتفقه فى الدين ليعظ الناس، ولابصاحب نفوذ ليتشفع أو يعاون أحد، وبالتالى لايملك إلا أن يكون «طيبا صاحب خير ومروءة ووفاء»، يصادف خاطئا فيهديه وينال ثواب السماء على فعله هذا.

هو موقف براجماتى، يجعل من فعل الهداية ليس فعلاً لذاته، وإنما لأنه البديل عن أفعال أخرى يود صاحبها أن يحققها لكنه يعجز بسبب وضعه الاجتماعى والثقافى عن تحقيقها، لذا فهو يقف إلى جانب (بكير) ويصدق أنه يسرق أقمشة الزبائن ويأكل بثمنها، لأنه مريض بداء الشهية المفتوحة، والذى جاء – كما يدعى – نتيجة لكونه إبنًا لأم فقيرة ورجل ثرى غرر بها، وتركه ليشقى «بمهنة الفقراء وشهية الأغنياء»، ويوافق على السفر معه، وعلى اقتراحه بأن من يعمل يقاسم فى رزقه من لا يعمل وعلى السفينة يترك (بكير) (بصيراً) ليعمل وحده، بينما يغط هو فى النوم إلى جوار الزوجه (عبير)،

حتى يجمع (بصير) مالاً كثيراً، وهنا تمر سفينة موبوءة بالسفينة التى تقلهم، تطلب الزاد والماء، ويقوم (بصير) بتقديم خدمة إلقاء ما جادت به سفينتهم من صدقات إلى السفينة الموبوءة، وينجح (بكير) فى التخلص من (بصير) بربطه بحبل قفة الصدقات، فيطير معها، حين تطويحه بها، ليسقط فى السفينة الموبوءة، ويستولى (بكير) على مال صديقه وزوجته معًا.

وفى المدينة الرومية، يتخلص (بكير) من (عبير) ببيعها كجارية فى سوق النخاسة للسطان، الذى أرسل رسله لشراء عباءتها الملونة بألوان شتى، حيث أن المدينة لم تكن تعرف سوى اللون الأزرق فقط، فينتهز (بكير) الفرصة لإنشاء مصبغة ضخمة، بأموال آمر المدينة، ويحقق حلمه فى الثراء، إلا أن الدراما كالحكاية تقذف برفيقه (بصير) فى طريقه، بعد أن انقذه ركاب السفينة الموبوءة، مقابل خدمته فى إلقاء قفة الصدقات إليهم، فينزلونه للبحر بالقرب من الجزيرة الرومية، مع طوق نجاة يساعده فى الوصول إليها سالما، فلا يملك (بكير) أمامه حلاً سوى إدعاء موت (عبير)، ثم طرد (بصير) وتسليمه لشرطة المدينة بتهمة السرقة، ومع ذلك فما زال هذا الأخير يعيش فى غفلته، ويبحث لصديقه عن مبررات لأفعاله معه، حيث أن الناس عنده (أعذار)!!، وحتى مع اكتشافه لمكيدة ذلك المتحالف مع الشيطان دون صك فاوست، ويتهمه علنًا بأنه «كبير الأبالسة جميعاً»، يطل من أعماقه صوت موروث يقول له بأن «الله غفور رحيم».

وتيمنًا بشخصية قفة الإسكافى الطيب، ومشهد الجراب الواقع بين الفصلين فى مسرحية (على جناح التبريزى...)، يظهر هنا (بصير) الطيب بين الفصل الأول والثانى سجينًا مناجيًا ذاته لأول مرة، بعد أن غابت عنه رفيقته ومحاورته (عبير)، ولم يجد معه بسجنه رفيقًا يحادثه، فقرر أن يحادث نفسه فى مونولوج أخرجه النص الدرامى خارج الفصلين المحتويين لمشاهد المسرحية، لا لأنه مشهد زائد، وإنما لكونه مشهداً تأمليا يستبق الحكم النهائى على أفعال الشخصيات، ويناقش مسألة المكسب والخسارة فيما حدث، ويطرح (بصير) على نفسه حقيقه الدرس الذى عليه أن يتعلمه من حكايته مع رفيقه الشيطانى (بكير)، حيث يكتشف أنه درس يساوى الخسارة ذاتها، فقد خسر ماله وزوجته وحريته، ولم يكسب سوى (فائدة) أن يصبح أنانيًا وذاتيًا ومنكراً لقيم الحب والصداقة والأخوة، وبالتالى فهو خاسر لذاته ومضيعاً إياها فى دنيا الشر الذى يواجهه، ومن ثم عليه ألا يواجه الشر بالشر، ولذا يقرر حينما يعود إلى داخل الدراما، فى فصلها الثانى، أن يواصل مسيرته الخيرة، فيقابل الحاكم، ويعالجه وابنته من مرضهما، وينشىء له حماماً فخماً، ويلتقى عنده بـ (عبير)، فيستردها، ويقابل (بكير)

ويسامحه ادراكًا منه بأنه شرير بطبعه، بينما هو طيب بطبعه «والله يجازى كل واحد على أفعاله»، إلا (بكيراً) لايقف عند حدود ما وصل إليه من ثراء فشره ليس نتاج حاجة اجتماعية، وإنما هو فطرة جبل عليها، فيدس لدى الحاكم، متهمًا (بصير) بأنه يسعى لقتل الحاكم بالسم، اتفاقا مع حاكم مقدونيا الحاقد على انجازاته، فيأمر الحاكم بإغراقه فى البحر بحيلة الجوال أو الزكيبة المعروفة فى الحكاية التراثية، غير أن ضابط الحاكم ينقذ (بصيرا)، لكرم هذا الأخير معه بحمامه يومًا ما، ويضعه بسفينة متجهة إلى الإسكندرية، ويعلم الحاكم بنجاة (بصير) وبراءته، فيأمر بطرد (بكير) من البلاد على مركب صغير، يناجى هذا الأخير نفسه داخله، مقارنًا أخطاءه الصغيرة بخطايا المجرمين الكبار مثل تيمورلنك فى التاريخ القديم، وتجار الأطعمة الفاسدة وناهبى أقوات الأمة ومن يذيقها العذاب فى التاريخ القريب، ويتباكى على العالم الذى يفقد الأذكياء تاركًا أمر إدارته لأهل البلاهة والغباء والجهل.

أنقذت الحكاية الألف ليلية بصير (أبو صير) وإعادته سالًما غانمًا إلى وطنه، بينما أماتت بكير (أبو قير) وأعادته جثة هامدة بجوال إلى وطنه، رافضة لأى منهما أن يموت خارج تراب بلاده، ومحققة فى ذات الوقت النهاية السعيدة والمتفائلة والرائية بضرورة انتصار الخير فى النهاية، أما كاتبنا اليوم، فالنهاية السعيدة بهذا الشكل عنده، كما يكشف عنها نصه الدرامى، تعنى تزييف وعى المتلقى وشل حركته فى الواقع بأكذوبة الانتصار القدرى للخير على الشر، وبالتالى فهو يستكمل الرحلة مع (بكير) فى القارب حتى تلتقطه سفينة قراصنة، تقترب من السفينة التى تقل (بصير) و(عبير)، وتدعى أنها سفينة موبوءة تطلب الزاد، ويسهل (بصير) بطيبته المعهودة تمام الخدعة، بإقناع ربان سفينته وركابها بمعرفة صاحبه المنادى من السفينة الأخرى، (بكير)، فتسقط السفينة بأيدى القراصنة وتسلب أموال كل من فيها، وبالتالى تقع مأساة الغفلة والطيبة المفرطة ونسيان تجارب الماضى على رأس (الجماعة) لا الفرد الطيب فقط، ومن ثم تنقلنا الدراما القائمة على خطايا النموذج الفردى وتحمله – ومعه زوجته – لنتائج فعله، إلى خطوة أبعد وهى أن الخطايا الفردية ستؤدى بالحتم يومًا لمأساة جماعية، والسكوت على ما يفعله الفرد من خطر باسم أنه حر فيما يملك، من خطيئة كبرى فى حق الجميع فالجماعة المجتمعية تعيش على مركب واحد، ومن يفتح ثغرة تحت قدميه يؤدى لغرق الجميع.

كما أن فعل الشر لا يتحقق بذاته دائما، وإنما يمكن أن يمهد له بفعل خير، أو يبدو خيراً فى صورته المنطقية الخارجية، ودون ربط نتائجه المقبلة بما أحدثه، ولذلك

ما أن تعود (عبير) مع زوجها (بصير) إلى الإسكندرية، ويروحان يشحذان بسوقها، ثم يلقيان (بكيرا)، الذى يحاول مرة أخرى استعطاف (بصير) خوفًا من اتهامه بمشاركة القراصنة فى سلب أمواله، وميل (بصير) إلى تصديق أكاذيبة مرة أخرى، فتندفع (عبير) صارخة وطالبة من الشرطة أخذهم جميعا إلى القاضى مخاصمة (بكير) و(بصير) معًا، فقد يئست أخيراً من كل عمليات التنبية والتحذير التى وجهتها لزوجها، كما استشفت أنه بأفعاله شريكًا للشر فيما حدث لها من سرقة أموالها وحريتها وغربتها عن الأوطان.

وينهى النص الدرامى حبكته بالجميلة (عبير) وقد تحولت من (مركب) إلى (نقيض)، كما أندمج النقيضان فى (نقيض) واحد مضاد لها، فالطيبة ليست فعلاً خيراً صراحا فى حد ذاته، وإنما بما تحدثه فى الواقع وما يترتب عليها من نتائج، والنيات الحسنة قد تفرش الطريق إلى الجحيم وتودى بحياة مجتمع بأكمله، خاصة فى مجتمع كمجتمعنا مازال رغم ما يقاسيه يرفع شعارات الرحمة والتسامح، ويسعى المتخاذلون فيه لاسقاط أستار النسيان على جرائم أعداء الأمس واليوم، رغم إصرار هؤلاء الأعداء على إيقاظ ضمير العالم وجلده بالجرائم التى ارتكبت فى الماضى ضده، وبالتالى كان لابد على (عبير)، وكل (عبير) أن تصرخ فى وجه أصحاب مقولات «ما عليه شىء» (معلهش) و «المسامح كريم»، هؤلاء الذين صبغوا الوطن بصبغة تخاذل ينكرها وجعلت كاتبا مثل چان كوكتو يكتب كتاباً عنه عام ١٩٥١، باسم «بلاد معلهش»!!

العرض المسرحى

صاغ أحمد عبد الحليم رؤيته الإخراجية لهذا النص ارتكازاً على بنيته الحكائية، وتداخلا مع مجموعة كبيرة من العوامل الإنتاجية والفنية المتحكمة فى عملية العرض المسرحى، فبداية راح بموافقة الكاتب وتحت إشرافه أو بقلمه يعمم النص الدرامى على أساس كونه كوميدية غنائية تقدم فى مسرح جماهيرى، بحاجة لمخاطبة الجمهور بلهجته العامية، مسايرة للمفهوم السائد والمهيمن على المسرح المصرى اليوم، بما فيه البيت الفنى للمسرح، والذى غاب عنه جمهور الشرائح البورجوازية من طلاب وموظفين ومثقفين متوسطى الحال، وغاب هو عنهم بعروضه التى تنافس العروض التجارية باجتذاب الطبقة الجديدة، التى لم تعد تتشكل من فئات السبعينيات والثمانينيات الطفيلية والسوقية، وإنما أضحت تتكون من الأثرياء الجدد المتفرجين والمتعالين على واقعهم، الباحثين عن متعة الإبهار المفرغ من أى مضمون هربًا من أية قيمة فكرية عالية، وأية لغة متسامية، وأى تحريك للعقل الواعى، ومن ثم يصبح (الباللو) و(الألبندا)

نموذجين جاذبين للقوة الشرائية ومحتذين فى كل المسارح، تجارية وثقافية معًا، ومشكلين (توليفة) فنية للجذب الجماهيرى، تعتمد على (النجم) والرقصات والأغانى الصاخبة، فضلاً عن الكوميديان صاحب القفشات المتغيرة يوميا.

استخدم أحمد عبد الحليم هذه (التوليفة)، إلا أنه أخضعها للنص الدرامى الجيد، وأعاد صياغته داخلها ، بدءًا من (تعميمه) على أساس أنه «يستحيل الضحك من كوميديا بالفصحى»، كما عبر بذلك يوما الفنان الكبير الراحل عبد المنعم إبراهيم، منذ نحو خمسة وثلاثين عامًا ، أثناء بروفات مسرحية ألفريد فرج نفسه (حلاق بغداد)، ومع ذلك فقد نجحت المسرحية الكوميدية الناطقة بالفصحى نجاحًا مذهلاً، وسط جمهور اختلف كثيراً عن جمهور اليوم، فقد كان الجمهور المثقف الذى ابتعد عنه مسرح اليوم، ثم أخذ يتباكى على اللبن المسكوب، ويهرب من الفصحى إلى العامية، وإن لم تفقد اللغة هنا مستواها المتميز ومن الواضح أن ذلك قد تم تحت المراقبة الشديدة من المؤلف لنصه، ولكن ما العمل مع نص آخر لمؤلف غير ألفريد فرج ؟

وقد تولد العرض على يدى المخرج من خلال اكتشافه الكلمة المفتاح فى هذه الحكاية/ النص الدرامى، وهى (الناس أعذار)، تلك التى تعد ركيزة فهم (بصير) للعالم، وتمثل دافع الحركة الدرامية فى المسرحية، فكلما تتكشف حقيقة (بكير) وتظهر شروره، يتسامح (بصير) مؤكداً أن (الناس أعذار)، ويمنح (بكير) فرصة أخرى للدخول معه فى مغامرة جديدة، لذا راح العرض يكررها بأشكال مختلفة، مؤكداً على أن الثنائية الجامعة لهما والقائمة على مبدأ التناظر ستظل سارية المفعول، حتى عندما ينتهى النص الدرامى بمشهد (عبير) وهى تخاصم (بكير) و(بصير)، وتطلب من الشرطة حملهم جميعًا إلى القاضى، وفى نهاية مفتوحة وإن أوحت بإمكانية أن يصدر فيها القاضى حكما لصالح (عبير)، يقدم (نص) العرض المسرحى مشهداً إضافيًا، ندخل فيه إلى ساحة المحاكمة، فلا نجد فيها سوى مرافعة طويلة من (بكير)، الذى أصبح مدعيا، يتهم فيها صراحة (بصيراً) بأنه انتهازى يريد أن يدخل الجنة على حساب هدايته وضد مصالحه، وإنه مطارد له، ملازم لوجوده فى كل مكان، دافعًا له باسم إمكانية التوبة وقبولها لمزيد من الشرور، وهو يستخدم فى مرافعته منطقًا صوريًا، يدفع بالقاضى إلى الحكم بتأجيل نظر القضية إلى يوم القيامة، فيهلل (بكير) انتصاراً له.

وهى نهاية تنتصر – ولو مؤقتًا – للشر، وتؤكد على استمرارية وجوده، وعلى أبدية التقابل بين الخير والشر دونما إنتصار نهائى لأى منهما على الآخر، وهو ما يذكرنا

بمسرحية يوسف أدريس (الفرافير) والتى أكدت فى نهايتها أيضاً على أبدية التقابل بين العبد والسيد، دونما حل اجتماعى أو فلسفى - عند أدريس - لإشكالية العلاقة بينهما، وعرضنا الحالى يلعب على هذا التناظر بين النقيضين، طارحاً مركبهما المتمثل فى الزوجة (الجميلة) خارج إطار التضاد بينهما، فهى على المسرح إما جالسة بجوار (بكير) أو هائمة حول (بصير)، مجرد كم مهمل خير ومدرك فى ذات الوقت لألاعيب الشر الماكرة، وقد انسحب التعامل مع شخصية الزوجة (الجميلة) حركيًا فى فضاء المسرح، على عنوان العرض ذاته، حيث تم حذف كلمة (الجميلة) من اسم المسرحية، تأكيداً على ثنائية التقابل بين (الطيب والشرير).

وقد نجح أحمد عبد الحليم، فى ضوء رؤيته لدراما النص وأصله الحكائى، فى صياغة عرض مسرحى حيوى ومتدفق الإيقاع، يسبح فى أجواء خيالية دون أن يفقد صلته بالواقع وتسرى الأفكار فيه دون أن تتحول لمناظرة كلامية، وقد ساعده فى ذلك السينوجرافيا التى صاغها د. محمد عزب ببراعة وحس تشكيلى عال، استطاع عبرها أن يحقق التباين الدرامى والتعبيرى بين مدينتى الإسكندرية وقرية الروم، والتضاد اللونى بين المدينة ذات اللونين الأبيض والأزرق ثم عندما عرفت التعدد اللونى، ومالت خطوطه إلى الزخرفة العربية (الأرابيسك) فى الحمام الشرقى، بينما استخدم العمود ذا التاج (الإيونى) اليونانى الأصل، قائما ومائلاً فى بناء واجهة مدينة الروم، وإن بدت مسافة ما بين التصميم، وما تحقق منفذاً فى فضاء المسرح خاصة فى مشهد مدينة الروم، وهو نفس ما حدث فى الملابس التى صممتها د. سامية عبد العزيز، حيث بدت ملابس (بكير) هى الأكثر اعتناء من حيث التنفيذ، وأيضًا من حيث اتساق ألوانها مع شخصيته الماكرة، أما ملابس (بصير) و (عبير) فلم تكن اختياراتها اللونية جيدة، فقد ارتدى (بصير) فى المشهد الأول صديريا بنى اللون، من نفس لون الزى الذى ارتداه الشرطى الذى دخل عليه بحثًا عن (بكير)، هو أيضًا ما حدث مع (عبير) حيث ارتدت فى سفينة الرحيل إلى (قرية الروم) فستانًا أزرق اللون، وعندما وصلت إلى المدينة الغارقة فى اللون الأزرق ضاعت داخلها، بينما المفروض أن تتباين معها لونيًا لإحساسها بالغربة داخلها لا الذوبان فيها، هذا فضلاً عن فساتينها فى نهاية المسرحية، والمصممة وفقا لطراز ملابس السهرة العصرية، لم تكن متناسبة مع حالة الفقر الشديدة التى تعانيها مع زوجها (بصير).

ووفقًا لطبيعة النص الدرامية، والتى لا توجد بها لحظات تأملية أو وجدانية أو شاعرية خاصة، ووفقًا لطبيعته الاستعراضية، جاءت إضاءة سمير فرج استعراضية

تهتم بالألوان الصريحة، وتتدفق على المسرح عبر (كشافات) ساطعة، فتكثف ببهجة عن الاستعراضات الراقصة التى صممها سمير جابر بخبرته القديمة، فقدم لنا خطوات جديدة غير متداولة، واستفاد من المساحة الهائلة التى تركها له مصمم السينوجرافيا، لكى يمنح راقصيه حرية الحركة والإبحار فى أجواء موسيقية متميزة ألفها وقدمها قائداً لأوركسترا العرض الحى على سعد، معبراً بموسيقاه عن أجواء الشرق البعيد الشفافة فى تداخل بارع مع إيقاعات العصر الراقصة، وملحنًا لكلمات جمال بخيت الجميلة والمعبرة والمتناغمة مع أفكار النص بصورة رائعة لا تطمس غنائيتها، ولا تبعدها عن عقل المشاهد الواعى، خاصة وقد حمل هذه الكلمات المغناة أصوات شابة لأشرف مصطفى ودينا سعد، استطاع على سعد بهما أن يتجاوز حدود التطريب إلى آفاق التعبير الغنائى فى مسرح يخاطب العقل والوجدان معًا.

ورغم صغر حجم الدور الذى لعبه فاروق يوسف (الشرطى)، بشكل يحزننا على المواهب والطاقات المهدرة فى مسرحنا، فقد قام به بالشكل المرضى، وهو نفس ما يقال على محمد دردير ودوره الصغير (الضابط) والذى أراد أن يكسبه حسًا هزليًا فلم تسعفه إمكانيات الدور ذاته، على حين استطاع سيد عزمى (الآمر) أن يوازن بين طاقته التمثيلية وإمكانيات الدور الذى يمثله كحاكم مريض بدنيًا ويستمع بسرعة للوشايات ويختبر البشر باختبارات غير معقولة، وتقف سوسن بدر (عبير) بطاقتها التعبيرية العالية تمثيلاً ورقصًا حائرة بين النقيضين، فعليها أن تستكين أو أن تظل تصرخ فى الإثنين معًا، ومع ذلك تظل كإسمها (عبيرا) يسبح فى أجواء المسرح يمنح الحوار دفئًا، ويكسى المناظرات الفلسفية ثوبًا موشى بالأزاهير، ويقف فى وجه الزوج (بصير) والذى قام به محمد متولى بشكل عقلانى بارد، حتى فى لحظات البكاء فكان يبدو أنه (يمثل) الشخصية ولا يؤديها، بينما استطاع يحيى الفخرانى أن يمسك بجوهر شخصية (بكير) وأن يقدم الشرير كشخصية ذكية وخفيفة الظل و (ألعوبان)، وانفلت بأدائه هذا من نمطية شخصية الشرير الميلودرامية، كما بدا أكثر قوة وثباتًا من شخصية الخير (بصير)، وهو ما استقام مع نهاية العرض المسرحى الذى أكد على انتصاره، كما أكد على مواهب كل من علا غانم ومحمود منصور وخيرى صالح والتى أتاح لها المخرج أحمد عبد الحليم فرصة الإلتقاء مع الجمهور فى عرض حيوى يخاطب الذائقة الجماهيرية دون إسفاف، ويناقش قضايا اليوم دون مباشرة، ويسمو بالفن دون غربة عن جماهيره.

نبضات

الطيب والشرير

فتحى العشرى

الطيب مثل الشرير، كلاهما خطر على نفسه وعلى من حوله وعلى المجتمع بأسره.. هذا هو الهدف من تلك الحكاية التى صيغت فى «ألف ليلة وليلة» بأسلوب الفانتازيا الذى يرضى الصغار ويلائم الكبار.. ولأن الكاتب الكبير ألفريد فرج - أحد فرسان الستينات - يرى أن الكتابة للمسرح أدبا قبل أن تكون فنا، اعتاد أن يكتب بالفصحى وينشر نصوصه قبل العرض، ولأن المخرج الكبير أحمد عبد الحليم - أحد فرسان الستينات أيضا - يعود إلى مصر بعد غيبة طويلة، فإنه يلحظ التغيرات والمتغيرات بوضوح أكثر، ولهذا أدرك أن لغة المسرح الشعبى هى العامية التى تخاطب الجميع بلا حواجز ولا قيود ولا حساسيات.. وهكذا حاول أن يقترب من الأوبريت الذى يغنى فيه كل الممثلين غناء حيا بمصاحبة الأوركسترا، وهى ظاهرة كادت تختفى من مسارحنا جميعا.. كما حاول أن يعطى العيش لخبازه ، فعهد إلى الموسيقار على سعد بتأليف الموسيقى وقيادة الأوركسترا، وأسند إلى د. محمد عزب تصميم الديكورات، وأناط بالمخرج السينمائى سمير فرج تصميم الإضاءة - هو تخصص نادر فى حركتنا المسرحية - وطلب من د. سامية عبد العزيز تصميم الملابس، واتفق مع سمير جابر على تصميم الرقصات، وناقش مع جمال بخيت كتابة الأغنيات، ووفق فى اختيار دينا سعد وأشرف مصطفى صوتين غنائيين معبرين تطريبا وأداء مسرحيا معا.. كما وفق فى اختيار السيد عزمى وفاروق يوسف ومحمد دردير وإن جانبه التوفيق فى اختيار علا غانم وفى رسم دورها أيضا..

أما الطيب فكان أجدر به يحيى الفخرانى بملامح وجهه الخاصة وخفة ظله الطبيعية بغض النظر عن حجم الدور وتأثيرة ، وأما الشرير فهو محمد متولى بنظراته

الجادة وحركته المحددة بغض النظر عن تواصله مع الأطفال والكبار على حد سواء.. ولقد أحسن صنعا من حذف صفة الجميلة من العنوان الأصلى للنص المسرحى المنشور، لأن سوسن بدر ظهرت باعتبارها زوجة شريفة وليس باعتبارها امرأة جميلة، ولأن عنوان «الطيب والشرير» يرمز مباشرة إلى الصراع الدرامى بين الخير والشر، وفى هذا الوطن الذى يعيد مسرح الدولة إلى دوره الحقيقى المخالف والمعارض لفكرة الخصخصة.!

شبابيك الطيب والشرير والعدل المفقود

زينب منتصر

بين الحلم والواقع وشائج صلة .. يحلم بها الثائر، ويحاول تحقيقها .. أما السياسى فيأخذها بعين الاعتبار .. لكنه دوماً يتبع الممكن، ولا يستجيب للحلم بذراعه الطويل .. أما الفنان المبدع فهو يغمس ريشته كى يشابك بينهما .. لا يقف عند حدود الواقع، ولا حتى مشارف المستحيل.. وإنما يزاوج بينهما فى مهارة - وحذق.. يحدوه شوق فى رسم آفاق للمستقبل .. ولهذا يراه البعض واقعيًا صرفًا .. فى حين يراه البعض الآخر حالمًا شديد الرومانسية.. أما من يتعمق فى الصورة والمشهد.. فيراه بعين زرقاء اليمامة، التى أبصرت الأعداء، فى حين كذبها القوم جميعا !

هكذا يطلع علينا الكاتب المسرحى الكبير « ألفريد فرج » بمسرحيته « الطيب والشرير والجميلة » .. وهو يدمج التراث فى الحاضر والواقع بالخيال، والحلم بالحقيقة .. يبحث عن العدل المفقود وأسبابه .. فى دنيا الناس .. بعد أن تفاقم الشر، ووصل أعلى مراتب القوة والصلف .. يرتدى كل يوم جلداً جديداً . يراوغ ويداهن، يمكر ويقتنص .. فى حين يظل الخير مستسلماً لجلد الحمل الوديع .

وقديمًا قالوا : « مهما قال الثعلب أوعوا تصدقوه » .. ومن قلب « ألف ليلة وليلة » يلتقط ألفريد فرج ليلة يتواجه فيها الشرير والطيب .. الجبروت والسذاجة .. وبينهما تقف الجميلة « عبير » زوجة الطيب .. التى تفهم عمق الصراع والتناقض، وتستوعب مضمون المقولة القديمة . لكن ماذا عساها تفعل؟ وقد غلت يدها، وشلت إرادتها .. لأنها ينبغى لها كزوجة مطيعة أن تتبع إرادة الزوج .. تحاول منذ البداية أن تثنيه عن عزمه .. فى انتشال هذا الشرير « بكير » من الضلال .. لأنها أكذوبة كبرى! لكن الزوج « نصير » يرفض معللا ذلك بقوله: « يكرمنى الله بجار مجرم أثيم مثل بكير، لتتم معجزة هدايته على يدى وأنال الثواب من عند الله » .. وهكذا ينساق « نصير » الحلاق

الطيب .. وراء رغبات « بكير » الصباغ الشرير .. الشره للطعام .. شراهته للاستيلاء على حقوق الغير، وممتلكاتهم وأعراضهم .

ولهذا تصرخ الجميلة وتولول متحسرة « خرجت فى رحلة تكسب بها ثواب هداية الشيطان .. وأخر الرحلة باعوا زوجتك فى سوق الجوارى بدينار » ويقوم ثلاثتهم برحلة من شاطئ الإسكندرية إلى الشاطئ المواجه على المتوسط « قرية الروم » أو فلنقل اليونان .. وبقدر ما هى رحلة استطلاعية فى المكان والجغرافيا لنظم أخرى، ولتقاليد وعادات وقوانين .. بقدر ما هى رحلة استنارة، وكشف، وتعرية، واستبطان .. يتكون فيها الشرير، ويستقوى، ويستفحل .. من شيطان إلى إبليس إلى قرصان .. فى حين يظل الطيب طيبًا، ساذجاً، لا يستفيد من فواجعه ومأسية المتصاعدة مع الشرير .. وكأنه كائن فقد نعمة التذكر، والتدبر .. الأمر الذى يدفع بـ « عبير » الزوجة أن تخاصم الإثنين أمام القاضى .. بعد أن سلبها الشرير حريتها وحياتها وثروتها .. وسمح له الزوج « الطيب » بارتكاب كل هذه الآثام فى حقها .

وكأن « ألفريد فرج » يريد أن يقول لنا : إن هذا الطيب على ذلك النحو هو وجه مكمل للشرير .. فمهما أبحروا وأبحرنا نحن صوبهم، ثم عادوا وعدنا نحن فى أثرهم .. سيظل ميزان العدل مختلا، وستظل الجميلة تجأر بالشكوى والظلم .. لأن كلا الوجهين خصم لها!

أما عن العرض المسرحى الذى راعى المخرج الكبير « أحمد عبد الحليم » أن يضفى عليه نبضًا حيًا، فى إطار من الفرجة الشعبية، فقد تزاحمت عناصره .. بحيث جارت فى بعض المشاهد على المعنى الدرامى العميق مثل مشهد « الحمام » الذى تحول من مطهر إلى تظاهرة صوتية، وحركية، ولونية، ولا نقول جسدية! وفى المقابل مشهد « القارب » الضال يقوده الشرير منعزلا .. فى منولوجه الاستبطانى العميق .. جاء خفاقًا ورائقا .. وموحيًا .. ولعل موسيقى « على سعد » وأشعار «جمال بخيت » قد ساهمت فى تعميق البعد الشعبى وإضفاء حيوية ونضارة على العرض .. تأكدت بأداء يحيى الفخرانى السهل الممتنع لدور الشرير، الذى أضفى عليه بمهارة فائقة مسحة من القبول الإنسانى ..مع الإخلاص الشديد، الذى لمسناه فى أداء كل من « محمد متولى » و« السيد عزمى » لكن يظل السؤال فارداً شراعه أمام نهاية العرض المضافة والبعد السرمدى، والتى أكدت أن الشرير والطيب سيظلان هكذا إلى يوم الدين!!

« الطيب والشرير » والتطور الفنى فى مسرح « ألفريد فرج » التراثى

أحمد عبد الحميد

الخيال المدهش الملئ بالعجائب والغرائب والعظات، هو الملمح الأساسى لأعظم مصنف أدبى عربى، عرفه العالم، وهو ألف ليلة وليلة .. المثال الأقوى تعبيرا، والأكثر حضورا فى الثقافة العربية عن « ليالى الشرق » .. ومن حكايتها وأحداثها وشخصياتها وأجوائها ومناظرها وصياغاتها البنائية، استلهم الرواد الأوائل مارون نقاش وأبو خليل القبانى، منذ مائة وخمسين عاما، البدايات الغنائية للمسرح العربى من ناحية، والملامح القومية « أو الهوية » فى الفن المسرحى من ناحية ثانية.. ومن بعدهما ظل المبدعون يغترفون اللآلئ الدرامية النفيسة، من هذا الكنز التراثى حتى يومنا هذا، ومن أبرز هؤلاء « ألفريد فرج » صاحب السوابق العبقرية هى هذا الاستلهام والاستخدام .. ابتداء من « حلاق بغداد » (٦٣) « بقبق الكسلان » (٦٥) « على جناح التبريزى وتابعة ققه » (٦٨) « رسائل قاضى اشبيليه » (٧٥) .. ثم أخيرا « الطيب والشرير والجميلة » (٩٤) التى يقدمها حاليا المسرح الحديث من اخراج الفنان القدير أحمد عبد الحليم. وألفريد فرج (١٦ مسرحية طويلة + ٩ مسرحيات قصيرة + ٥ كتب عن المسرح + روايتان) من أهم كتاب المسرح العربى المعاصر، ومن أكثرهم متابعة واحتكاكا بما قدمته وتقدمه المسارح المصرية والعربية والأوروبية وبالأخص مسارح لندن ومهرجان « ادنبره » العالمى الذى يتابعة سنويا بانتظام. وربما يكون كاتبنا الكبير ألفريد فرج قد ورث عن توفيق الحكيم ولعه بالمغامرة والتجريب فى القوالب والألوان الفنية، وفى لغة الحوار المسرحى، والاهتمام بالأبعاد الفلسفية .. كما ورث عن بديع خيرى والريحانى البراعة الكوميدية فى رسم الشخصيات وبناء المفارقات وفى الاستفادة بأساليب الكوميديا الشعبية .. ناهيك عن استفادته من ثقافته الغربية

والمسرح الإنجليزى وخاصة شكسبير .. لكن المؤكد والذى لا يختلف حوله إثنان، إنه تميز عن كل السابقين من مصريين وعرب في مجال « استلهام التراث » وأنه بلغ فيه شأوا عظيما .. تجده مثلا فى صياغة السير الشعبية صياغة مسرحية يحلق فى سماوات عالية من الأدب الدرامى الرصين كما فعل فى « الزير سالم » « تجده فى حلاق بغداد صاحب ريادة ليس فقط فى صياغة الكوميديا بالعربية الفصحى، وإنما أيضا فى المزج بين الأدبين : الشعبى (المجهول المؤلف) والرسمى والمحدد النسب – المحفوظ بلا تبديل أو تعديل » باعتبار أنهما رئتان فى جسد الفن الواحد والوطن الواحد .. فيصوغ الفصل الأول « قصة يوسف وياسمينه » عن قصة « مزين بغداد » من « ألف ليلة » ويصوغ الفصل الثانى (زينة النساء) من كتاب (الجاحظ) .. « المحاسن والاضداد » فى حكايته عن كيد النساء لكننا فى التسعينات أمام انعطافة إبداعية جديدة بالنسبة لعطاء ألفريد فرج .. فقد بلغ فى غراميات عطوة أبو مطوة (تراث غربى) و « الطيب والشرير» وتراث شرقى ذروة عالية فى الصياغة المسرحية فى قالب « الفودفيل » الغربى بروح مصرية صميمة وبتقنيات العصر التى تحفل كثيرا بالتتابع والتنوع « المنظرى » وتوازن بين المتع البصرية والوجدانية وبين القيم الفلسفية.

فى رشاقة تناسب روح العصر وايقاعه اللاهث .. والأهم فى التسعينيات كيفية تعامله مع النصوص التراثية وهو هنا « حكاية » أبوقير وأبوصير» كما روتها شهر زاد وجاءت فى « ألف ليلة » .. التجربة الفنية هنا شديدة الاختلاف والتميز قياسا لتجربته السابقة فى حلاق بغداد التى سبقتها بثلاثين عاما .

باعتراف ألفريد فرج نفسه .. أن صياغته المسرحية للقصتين في « حلاق بغداد » كانت « نقلا بأسلوب صريح ومباشر » .. وكانت حلاق بغداد « أقرب مسرحياتى إلى أصولها التراثية » .. فى « الطيب والشرير » الأمر مختلف جذريا .. فقد انطلق فى صياغة جديدة مختلفة تستلهم روح الأدب الشعبى وخصائصه من ناحية، ويصوغ حكاية جديدة (تستلهم) الأصل التراثى، وتضيف إليه أحداثا، وشخصيات جديدة، وتعدل وتطور فى الدوافع وفى المضمون، وفى المغزى الكلى للعمل، تعمقه وتعطيه أبعادا جديدة .. نفسية واجتماعية وإنسانية .. وفوق ذلك « سياسية » .

على سبيل المثال : الشخصيات فى الأدب الشعبى عموما نمطية ومسطحة فى النص التراثى حيث وصفته شهرزاد بأنه كان « صباغا نصابا كذابا صاحب شر قوى كأنما صدغه منحوت من جلمود أو مشتق من عتبة كنيسة اليهود، لا يستحى من عيب يفعله بين الناس (الليلة ٩٢٧) جاء وصف الحلاق الطيب « أبوصير » مختصرا للغاية .. فهو من خواص أولاد الحلال ولم تكن هناك شخصيات نسائية بالمرة .. ولاذكر لزوجة الحلاق هنا فى النص الجديد تلعب شخصية زوجة الحلاق دورا بالغ الأهمية أولا فى إبراز مكانة المرأة فى المجتمع الشرقى، وثانيا فى تنمية الحدث الدرامى من خلال أسلوب « التوليد » .. أى توليد حكاية من حكاية قبل أن تنتهى الأولى كما فى ألف ليلة لزيادة التشويق، ولتجديد المتع الوجدانية والجمالية من خلال أحداث وشخصيات ومناظر الحكاية الجديدة .. ونجد ذلك بوضوح فى نهاية المشهد الثالث بعد أن تخلص بكير (الصباغ الشرير) من بصير (الحلاق الطيب) وأصبحت زوجة الحلاق بلا عائل ، يجرى عليها ، ادعى الشرير « بكير » أنها جاريته وباعها لحاكم جزيرة « قرية الروم » مما ساعد على الدخول فى وقائع جديدة وظهور شخصيات ومناظر جديدة، وألحان ورقصات (يونانية) مختلفة (فى الأصل المدينة إسلامية) فضلا عن أن ذلك أبرز خسة أفظع في شخصية الشرير، كما أبرز ألوانا جديدة من ظلم الحكام وجبروت العسكر .

** المغزى الكلى للحكاية التراثية ساذج للغاية .. (من حفر حفرة لأخيه وقع فيها) وليس له أكثر من البعد الأخلاقى .. وتمت نجاة بصير» من مكيدة « بكير » عند الملك بمعجزة « الخاتم المرصود » الذى سقط من الملك فى البحر وعثر عليه بصير فى خياشيم سمكة اصطادها .. أى تمت النجاة من خلال معجزة « الخوارق » وبأسلوب ميلودرامى (الذى يعتمد على الصدفة والمبالغة والانقلابات) لا يقنع المتفرج المعاصر .. فى « الطيب والشرير » المغزى مختلف تماما فهو هنا إدانة « الطيبة » بنفس قدر إدانة « الشر» .. أو كما نقول « سألوا فرعون مين فرعنك؟ قال مالقيتش اللى يلمنى » .. فالشر يستفحل بقدر تساهلنا معه والظلم يستفحل بقدر استسلامنا له والقهر يزداد بقدر ضعف المقهورين ومثل هذا « المغزى » يصدق على الحياة الخاصة كما يصدق على الحياة العامة، ويصدق على مصائر الأفراد كما يصدق على مصائر الدول ..

العناصر الشعبية والبريختية

في " الطيب والشرير "

أحمد عبد الحميد

الفرق بين الحكاية والمسرحية، ليست أن الأولى « سردية » تتحدث عن هو وهى، أى ضمير الغائب أو أن الثانية حوار بين إثنين أو أكثر .. أى حوارات بضمير المتكلم والمخاطب .. لكن كما يقـول الناقد الفرنسى « برونتيير » المسرح يتطلب « مشاهدة (إرادة) تكافح فى سبيل الوصـول إلى هدف معين، مدركة للوسائل التى تستعملها، أما القصة فهى نقيض ذلك ».

.. والذى يتأمل شخصية الصباغ الشرير « بكير » فى « الطيب والشرير » يقتنع بقوة وسهولة، أن « بكير » ماهو إلا « إرادة » تجسدت فى إنسان من لحم ودم، يكافح طوال المسرحية للقضاء على الحلاق الطيب « بصير » وأنه إطلاقا لم يكن هدفه مجرد النجاة من مطاردة الشرطة والضحايا، أو كان هدفه الحياة الرغدة الفاخرة، ففى مرحلة متقدمة، بعد السفر، تحققت له وللطيب الثروة والأمان، ومع ذلك لم يقنع بالعيش مع « الطيب » فى سلام وتآخى، وإنما هو مصمم، حتى وهما على أبواب السجن على الخلاص من هذا الطيب « الغبى » ومن بلاهته .. لأن عالم الأذكياء الأشرار .. واقعيا وتاريخيا .. يحتقر الطيبين البسطاء، ويكافح لإبادتهم ، أو على الأقل استنزاف ثرواتهم .. وهـذه « الإرادة » المستميته، ليسـت وقفا فحسـب علـى قطـب الصراع الإيجابى (الشرير)، وإنما أيضـا مـتوفرة فى الطيب - القطب السلبى - فرغم مـا أصـابه من مكروه على يديه ، فإن إصراره أن تتحقق معجزة هدايته على يديه .. لم يتوقف .

لذلك .. لا تصلح - للمسرح أوصاف الرواية أو الحكاية مهما كانت دقيقة، وإنما لابد من إبراز الدوافع القـوية، ذات المنطق المقنع حـتى تكون لدينا - على المسـرح - إرادات تكافح للوصول إلى هدف .

فماذا فعل ألفريد فرج ؟

استعار من حكايات « الشطار » فى الأدب الشعبى، كل ملامحهم وألاعيبهم .. الذكاء والدهاء والفهلوة والقدرة على التنكر والتلون، والقدرة على (صباغة) الحق بالباطل، والباطل بالحق .. و« اللعب بالبيضة والحجر »، وتدبير المكائد والمقالب، والإفلات من كل مأذق، والخروج منه كالشعرة من العجين.. وليس من الضرورى أن يكون التنكر فى الهيئة، بتغيير الملابس والأصباغ والشعر المستعار (كاللحية والشنب) أو الصوت المستعار، كما فى السيرة الشعبية لأشهر الشطار « على الزئبق » .. فالتنكر كما يكون فى الهيئة، يمكن أن يكون « أدائيا » .. أى تمثيلى .. فيغير الممثل من حالة إلى النقيض .. مثلا من شرير إلى ضحية، ومن طاغوت جبار إلى مسكين مستكين مغلوب على أمره .. لكن لابد أن تكون شخصية « الشاطر » شخصية « قناعية » .

وفى تقديرى .. أن كاتبنا الكبير – ألفريد فرج – عند رسمه لشخصية « عطوة أبو مطوة » قدم لنا شخصية « اللص الظريف » من خلال تراثه فى الأدب العربى، لا الأدب الغربى .. كما صورته الحكايات والسير الشعبية لا كما صوره « أرسين لوبين » لذلك جاءت « عطوة » الشخصية والمسرحية – مصرية صميمة وليست ممصرة .. وربما كانت براعة « يحيى الفخرانى » واقتداره فى تجسيدها – أداء وروحا – هى التى أعادت « ألفريد » إلى « ألف ليلة » بعد أن هجرها عشرين عاما .. وربما كان « الفخرانى » لا يفارق مخيلة ألفريد وهو يرسم شخصية « بكير » وفى الصياغة المسرحية للقصة التراثية واعتقد أن « بكير » توأم «عطوة » فنيا .

وقبل أن أنتقل تفصيلا إلى العرض أحب أن أقف عند ثلاثة ملامح أسياسية « مشتركة » بين « النص » و« العرض » .

أولا : الملمح التعليمى البريختى . ففى المشهد الفاصل بين الجزءين، يقف الحلاق الطيب بصير – خلف القضبان – يعلق ويعقب على أحداث الفصل الأول، بحديث مباشر للجمهور، كما يفعل البريختيون، ويحذرنا من التفسير الأخلاقى .. إذ اننا لسنا بإزاء مسرحية أخلاقية ترفع شعار « اتق شر من أحسنت إليه » فمثل هذه الحكمة ضلال فى ضلال، كما يقول المؤلف على لسان « بصير .. لأنها » تحثنا على الامتناع عن إسداء المعروف، والتخلى عن الصديق وتدعونا إلى الأنانية ».

وهو محق فى ذلك .. فنحن أمام مسرحية سياسية، ليست من النوع التحريضى، المهيج للمشاعر، وإنما من النوع « التنويرى » الذى يخاطب العقل ويحاول تغييره، مسرحية لاتحمل أفكارا متعالية أو تتسم بغلظة فكرية وإنما تتوسم بالرشاقة الفنية والفكرية ليكون تأثيرها أعمق وأكثر إنسانية وشفافية .. عملا بنصيحة « بيتر بروك» .. كل ثقيل مميت .. وهذه « الرشاقة » تجدها فى النص وفى العرض .. وقد يكون الإخراج قد توسع فى الاستفادة بأساليب الملحمية لكسر الاندماج والإيهام .. وتنشيط التأمل العقلى.. بهدف إثراء التداعيات التى تربط بين «المرئى» - المحدود والخاص - و « اللا مرئى » - العام واللا محدود - فعل ذلك بأساليب كثيرة، سواء بكلمات الأغانى الموحية . كما سيأتى ذكره تفصيلا، أو الأحاديث الجانبية، والمباشرة إلى الجمهور، وإلى قائد جوقة العازفين .. أو بالمنظر البالغ الشاعرية والثراء، وبالمشهد العبقرى الذى « توج » العرض، وانفردت به الرؤية الإخراجية دون النص، وأقصد به مشهد « المحاكمة » فجاءت المفاجأة غير المتوقعة .. أو الصدمة الفكرية على الطريقة البريختية (كما فى القاعدة والإستثناء) حيث اختصمت المرأة (زوجة بصير) الطبيب والشرير معا .. فكلاهما - فى نظرها - « مذنب » و« مدان » .. فلولا سلبية وتساهل الطيبين (ولا أقول حماقتهم وبلاهتهم) ما كانت شراسة وتوحش « الأشرار » .

ثانيا : تطابق الصياغة المسرحية والنص التراثى فى النسيج والتقنيات والوظيفة .. لم تقف صياغة المسرحية عند استلهام أحداث وشخصيات، وتقنيات فى البناء مثل استخدام أسلوب (التوليد) - كما أشرنا من قبل، وإنما هى أيضا نجحت فى النسج على منواله، وكذلك العرض كان « ألف ليلة » الروح والقسمات. ومن السهل ملاحظة ذلك من الاستهلال .. من المنظر الأول (كتاب ألف ليلة) ومن اللحن الأول (لحنها الإذاعى المميز) ثم ملاحظة « تكرار » بعض العبارات والحوارات مثل (يه - يه - ية) و (الناس أعذار) أو اتهام عبير فى أول كل فصل/ بأنها لا تجيد الطهى وغسيل الصحون، ورد عبير بنفس الأسلوب - أقرب إلى الروح - وبنفس الكلمات .. وفى قيمة المرأة فى الشرق (الزوجة = ايجارية و/منها فى الحالين « دينار » .. ثم تكرار مشهد كامل بعد تطويره .. وهو مشهد اعتراض سفينة « الطيب » ذهابا وإيابا .. مرة بسفينة طاعون ، والأخرى بسفينة قراصنة .

« يامصر ياللى البعد عنك سكة ندامة »

أحمد عبد الحميد

التنوع المنظرى المدهش الذى تذخر به «الطيب والشرير» نكأ الجراح ويثير الغضب إن مسارحنا لا تعرف من التجديد والتطوير، إلا إعادة الدهانات وتجديد الكراسى وتغيير الموكيت، وبدرجة محدودة تطوير كابينة الصوت والإضاءة. لا أحد فكر أو يفكر فى التطور التكنولوجى الهائل الذى لحق بخشبات المسارح الكبرى فى العالم، فضاعف من إمكاناتها ومن «سحر» العرض المسرحى حتى وزير الثقافة الحالى، الذى تحدث على مدى أثنى عشر عاما عن الحداثة والتحديث.. لم يفعل شيئا على الإطلاق لتطوير مسارحنا .

إن العلبة المسرحية التى نشاهد منها العرض، لم تصبح مجرد صندوق، وإنما عمارة ضخمة من عدة طوابق، نصفها تحت الأرض، تصعد منها وتهبط إليها خشبات مجهزة بالمناظر، وأصبحت شبكة تعليق المناظر «السوفيتا» مثل محطة سكك حديد مصر، يتحرك عليها مالا يخطر بالبال من مناظر كثيرة ومركبة، وأصبحت المؤثرات الصوتية والضوئية، المناظر المجسمة بالليزر، كفيلة بتحويل خيالك – مهما شطح – إلى «مرئيات» ولوحات تشكيلية درامية، نابضة بالحياة، وبالصدق الفنى المبهر.

والسؤال.. .. هل كان لتخلف خشبات مسارحنا، أثر سلبى على العرض؟ .. بكل تأكيد، وخاصة فى مشاهد البحرية والدليل أن العرض، اضطر إلى استكمال نواقص «الصورة» بـ «الوصف» وهو «أداة» الرواية لا المسرح الذى أصبح يمتلك لغاته الذاتية الأكثر بلاغة وأعمق تأثيرا.. ولو كنا نشاهد المسرحية بأحد مسارح «برودواى» بنيويورك مثلا، كنا سنشاهد البحر بأمواجه المتلاطمة والتى يصل رذاذ مياهها إلى

الصفوف الأولى، وكنا سنشاهد «سفينة الطاعون» ولوحات تشكيلية درامية تصيبنا بالذعر والهلع، تكوينات من الوجوه والأجساد والأذرع، بلمسات فنية من النور والظل، تصاحبها همهمات وأهات واستغاثات.. فيها - بالنسبة للصورة - كثافة الشعر بالنسبة للنثر ..

لا أهدف بهذه المقارنة.. التقليل من شأن الجهود الإبداعية الكبيرة، ولا من الحلول التعويضية البارعة سواء بالنسبة للمناظر أو الإخراج.. فقط للتنبية إن إدخال التطور «التكنولوجى» إلى مسارحنا بات حتميا حتى نحتفظ للمسرح - فى عصر الفضائيات - بسحره وإبهاره .

إن إخراج أحمد عبد الحليم للمسرحية، لم يكن تجسيدا للنص، وإنما كان إبداعًا فى « التفسير » وفى «الترميز» خذ مثلا في المشهد الأول من الفصل الثانى، « قصر الآمر».. أى الحاكم .. مهد لدخول الحاكم بأغنية لكرسى الحاكم مصاحبة باستعراض وتعبير حركى برسم صورة هيراقلية للحاكم، أو كأنه نصف إلة يتطلب ظهوره طقوسا وشعائر للتأليه .. ثم يدخل الحاكم مقوس القامة معوج الساقين متعثر الخطى .. وجاء الممثل القدير (السيد عزمى) فأداه ببراعة ورشاقة وبصورة « هزلية » مما يبرز « التناقض » بين التمهيد والدخول .. أو بين الأوهام والمعتقدات السائدة عن الحكام وحقيقتهم .

.. خذ مثلا أداء الفنان « محمد درديرر » لجملة جاءت يسيرة عابرة- فى النص - فحولها الأداء إلى صورة موحية مليئة بالاسقاطات .. فيتحدث عن الشرطة بضمير الجمع مع مصاحبته بإشارة تعظيم وتضخيم وإجلال ، ويتحدث إلى المتهم بضمير المخاطب المفرد « أنت » مع الإشارة بالتفاهة والضعة فهو في حجم ربع عقلة الأصبع، ثم يلقى بها ويسحقها بحذائه.. خذ مثلا أسلوب الشرير « بكير» في مناجاته أو حديثه إلى المولى » عزوجل ، فى لقطة شاعرية بإضاءتها، ثم حديثة فى نهاية العرض عند المحاكمة أنه أشبه بذرية كليم الله « موسى » بنى إسرائيل شكلا وأسلوبا، وكان أحمد عبد الحليم باختياره للفنان المبدع يحيى الفخرانى، ذى البشرة البيضاء والعيوان الزرقاء « أو الخضراء » ليلعب دور « الشرير » .. أراد أن يربط بين المعنى القريب والمعنى البعيد .. المباشر والرمزى، المرئى واللامرئى .. نفس الشىء يقال عن اختياره

الفنان « محمد متولى » ذى البشرة السمراء والتقاطيع المصرية ليلعب دور « الطيب » الذى يفلسف عجزه ويبرره بتفسيرات غيبية وغبية .. ويبدو وكأنه إشارة رمزية لشعب بأسرة .

إن التوزيع الجيد للأدوار أسهم بقوة فى إنجاح العرض، وتقديمه بكل هذه الرشاقة والبهجة والعمق .. وليس ذلك بالنسبة لأدوار البطولة فحسب أو الممثلين ذوى التاريخ مثال « فاروق يوسف » الذى لعب دورا قصيرا للغاية « الشرطى » فى مشهد لا يستغرق ثلاث دقائق، بل أيضا للممثلين الناشئين أمثال الممثلة « علا غانم » التى لعبت « دور ابنة الحاكم التى تشبه أبيها ساقان معوجتان» .. أنه إكتشاف لموهبة كوميدية تذكرنا ببدايات سهير البارونى وسناء يونس .

إن دور الموسيقى والألحان فى هذا العرض دور أساسى أعطى العرض المسرحى قوامه الفنان ونبضه الدرامى .. أقرأ معنى كلمات جمال بخيت فى أغنيه مع السلامة .. عند سفر بصير وعبير ويكير إلى بلاد الروم .. تقول الأغنية :

مع السلامة .. مع السلامة　　　يانيل بيروى نخل الكرامة

ياهرم يامادنه يا جناح يمامة　　　مع السلامة .. يا مصر ياللى

البعد عنك ... سكة ندامة

لقد حولها « على سعد » إلى لحن شجى أسر يهز أوتار الجميع وخاصة من خاض تجربة السفر .. إن « دينا سعد » و« أشرف مصطفى » أصوات مسرحية رائعة .. صنعت مع غناء « الكورال » وغناء « الممثلين » خيوطا حريرية مذهبة في نسيج هذا العرض. وإذا كان الإخراج لا يستطيع تحويل الصفيح إلى ذهب، فإن الإخراج الحرفى ربما يحول الذهب إلى صفيح .. لكن الإخراج المبدع لأحمد عبد الحليم، حفظ للذهب بريقه وزينته، وضاعف عياره . وإذا كان الممثل هو « القيثارة » التى يعزف عليها المؤلف والمخرج .. فنحن فى هذا العرض أمام فنانين عظام حققوا للعرض كل هذا النجاح .. وكم كنت أود ألا أذكر أسماء بعينها، حتى يصدق الحكم على الجميع، غير أن « الفخرانى » يرغمنى على الوقوف أمام موهبته ذات الألوان العشرة مثل ثوب «عبير» الذى بهر أهل الروم .. وهو لايتفوق فى كل الألوان والأدوار .. بمافيها التراجيدى والكوميدى والهزلى بل والشامل أيضاً .. بل ويؤديها بروح متوهجة وصدق فنى مدهش .

« الطيب والشرير »
و « الأساطير المؤسسة » لأزمة المسرح المصرى» !

محمد سلماوى

ترسخ الاعتقاد السائد خلال السنوات الأخيرة بأن الأزمة التى يعانى منها المسرح المصرى في الوقت الراهن تعود فى الأساس لأسباب ثلاث، فالأزمة- كما يقال - تعود أولاً لغياب النص الجيد فلم تعد هناك نصوص مسرحية كتلك التى كانت موجودة فى الستينات وقت أن شهد المسرح نهضة عارمة مازالت مضرب الأمثال، والأزمة. كما يقال-تعود ثانيا لعدم وجود رجل المسرح سواء كان الممثل أو المخرج الذى يتنازل عن اغراءات السينما أو التليفزيون من أجل المحراب المقدس الذى هو المسرح، والأزمة- كما يقال - تعود ثالثا لفساد الجمهور خلال السنوات الأخيرة والذى لم يعد يتذوق الأكل ما هو رث مسف يستهدف غرائزه من أجل الحصول على نقوده .. ثم فجأة يجن هذا العرض المسرحى الغنائى « الطيب والشرير» مكتسحا الساحة المسرحية كالطوفان فيحطم هذه الأساطير التى تأسس عليها الحديث عن أزمة المسرح ويفندها الواحدة تلو الأخرى .

فهذا العرض الذى تقدمه حاليًا فرقة المسرح الحديث يقوم على نص مسرحى عظيم البناء شيده أكبر كتاب المسرح فى مصر الآن وهو ألفريد فرج الذى أثبت أنه فى العقد السادس من عمره مازال قادرا على أن يثرى المسرح المصرى فى التسعينيات كما أثراه في الستينات .

وفي « الطيب و الشرير » يفعل ألفريد فرج ما تعودناه منه فى خمس مسرحيات سابقة هى : » حلاق بغداد » ، « على جناح التبريزى وتابعه قفة » و« الزير سالم » و« بقبق الكسلان » و« رسائل قاضى أشبيلية » ألا وهو استلهام هذا الكنز الثرى من حكايات « ألف ليلة وليلة » لإعادة صياغته وفق اهتمامات الحاضر وقضاياه، وقد وقع

اختياره هذه المرة على حكاية « أبى قير الصباغ وأبى صير المزين » والتى ترويها شهر زاد لمليكها شهريار فى الليلة الثلاثين بعد التسعمائة على مدى عشر ليال كاملة .

على أن كاتبنا العصرى يخلق من حكاية « أبى قير وأبى صير » موقفا دراميا يتطور وفق مقتضيات المسرح باعتماده على الصراع الدرامى وعدم الاكتفاء بالتشويق القصصى، ومن هنا أدخل ألفريد شخصية الزوجة التى أسماها « عبير » والتى يجتمع فيها العنوان فتصبح هى ساحة المعركة ما بين الخير والشر، فإذا كان أبو صير الذى تحول في النص الدرامى إلى « بصير » هو تجسيد الخير فإن « أبو قير » الذى تحول إلى « بكير » هو تجسيد الشر والصراع بين الخير والشر متمثلاً في رجلين أو فكرتين لا يصنع صراعا دراميا بالمعنى المفهوم، فالصراع الدامى ليس معركة بين جيشين متحاربين لكنه الصراع بين الشىء ونفسه أى بين الضدين المتشابهين، أنه ليس صراعا بين الأبيض والأسود لكنه الصراع داخل اللون الرمادى ما بين حباته البيضاء وحباته السوداء، ولقد كان أقرب ما وصلت إليه حكاية « ألف ليلة وليلة » فى الربط بين الضدين هو أن جعلت قدرهما أن يفترقا، فحتى حين توفى « أبو صير » الخير دفن إلى جانب صديقة الشرير « أبو قير » فى ذات المنطقة التى أصبحنا نعرفها الآن باسمه بالطرف الشرقى لمدينة الأسكندرية، لكن ألفريد فرج رأى أن يؤكد هذه المنطقة الرمادية التى يجتمع فيها كل من الأبيض والأسود بخلق شخصية « عبير » المشدودة أبدا بين كل من الرجلين: الأول الذى هو زوجها والثانى الذى يعرض عليها فى أحد المشاهد أن تكون عشيقته، أما الرجلان في حد ذاتهما فليس بينهما صراع حقيقى فكل منهما قابل لوجود الآخر رغم أنه نقيضه وإن تذمر بين الحين والحين من تصرفاته « فبكير » يعرف طيبة « بصير» التى تصل إلى حد البلاهة وهو بدوره قابل « لبكير » عارف بشرانيته وقابل لها وهو لا يحاول تغييره أو دفعه إلى طريق الخير، فهو يقبل شروره بل ويسامحه عليها موضحا « لعبير » إن ذلك هو « طبعه » الذى لا يمكن لأحد أن يغيره وهكذا تصبح « عبير » هى الشخصية الدرامية التى يتفجر بداخلها الصراع فهى الرافضة من ناحية لشر « بكير» المتكرر وغير المحتمل والرافضة فى نهاية المسرحية لطيبة « بصير » التى تعطى « لبكير » الفرصة لممارسة شروره، ولذلك فإن الأمر ينتهى بها إلى أن تختصم الإثنين معا لدى القاضى لأن مشكلتها هي الإثنان معا، فهى- مثل الحياة ذاتها - لا تستطيع أن تحصل على أحدهما دون الآخر أنهما صديقان حميمان لا ينفصلان عن بعضهما البعض.ومن هنا فإن قرار القاضى يكون فى النهاية بتأجيل

الحكم إلى يوم الدين رمزا لديمومة الصراع بين الخير والشر التى يجب أن تبقى طالما بقيت الحياة .

إن مسرحية « الطيب والشرير » تقدم نموذجا بارعا لفكرة الصراع الدرامى التى يقوم عليها المسرح، وعندما سمى المؤلف مسرحيته الأصلية «الطيب والشرير والجميلة» لم يكن ذلك تزيدا وإنما كان تعبيراً عن الشخصية الثالثة التى أدخلها الكاتب المسرحى على قصة «ألف ليلة» فأصبحت «الجميلة» هى المحور الحقيقى لذلك الصراع الذى حول «الحدوتة» الأصلية إلى موقف درامى من الطراز الأول ولقد عجبت أن تم حذف اسم «الجميلة» من عنوان العرض المسرحى كيف بعد ذلك يستقيم القول بأن هناك أزمة نص فى المسرح المصرى إذا كان مازال عندنا كاتب مسرحى فى قامة ألفريد فرج بتاريخه المسرحى الممتد بعد مسرحيته الأولى «سقوط فرعون»؟ لقد كتب ألفريد فرج خلال تلك الفترة ما يربو على الثلاثين مسرحية، إذا لم تكن قد قدمت كلها على المسرح فالأسباب هنا لا تكون بأى حال من الأحوال لغياب النص - كما يقال!!

أما الأسطورة الأخرى التى يرجع إليها البعض أزمة المسرح وهى فساد الجمهور الذى أصبح لا يقبل إلا على الإسفاف الذى كاد يصبح السمة المميزة لما يقدم الآن ومنذ سنوات على خشبة المسرح فإن أصحاب مثل ذلك المسرح الهابط يدافعون عنه بالمقولة الشهيرة والمغلوطة بأن «الجمهور عايز كده!»، ومسرحية «الطيب والشرير» إنما تثبت عدم صحة هذه المقولة كما أثبتتها من قبل مسرحيات أخرى جادة وناجحة.

لقد ذهبت إلى مسرح السلام لأشاهد «الطيب والشرير» فى أحد أيام وسط الأسبوع دون حجز سابق فلم أجد مكانا لائقا واضطررت لقبول ما كان متاحا فى تلك الليلة بسبب الإقبال الجماهيرى الشديد على العرض، وقد عدت بعد ذلك بأيام بعد أن تفضل المؤلف فحجز لى مكانا بالصف الأول شاهدت منه المسرحية للمرة الثانية، وها قد مضى الآن قرابة الشهر على افتتاح العرض ومازال تدافع الجمهور يوميا إلى المسرح يثبت لكل من كان فى حاجة لإثبات بأن ما يريده الجمهور حقيقة ليس التهريج المسف الذى أصبح يقدمه القطاع الخاص والقطاع العام معا وإنما الفن الجاد المبهج الذى يحترم عقل المتفرج ويمتعه فى نفس الوقت، فإذا وجد الجمهور مثل هذا العرض فإنه يتدافع إلى المسرح كل ليلة بالمئات.

ثم تأتى بعد ذلك أسطورة أخرى تقول إنه ليس هناك رجال مسرح بعد أن أصبح الممثلون والمخرجون يرفضون العمل بالمسرح لأجوره المتواضعة بالمقارنة بالسينما أو التليفزيون، لكن ها هو فنان كبير مثل يحيى الفخرانى أمامه عروض متعددة لبطولات سينمائية وتليفزيونية ينحى كل ذلك جانبا ويختار أن يقدم على خشبة المسرح واحدا من أجمل أدواره رغم ما يتطلبه منه ذلك الدور من جهد فنى وجسدى مضن يتجدد كل ليلة أمام الجمهور ست ليال فى الأسبوع ويمكن أن يحصل عليه فى فيلم سينمائى تنتهى جهوده فيه فى مدة لا تزيد كثيرا على الشهر الواحد.

لقد قدم يحيى الفخرانى فى دور «بكير» نموذجا رائعا لأداء الممثل المسرحى الذى أداته غير مقصورة على صوته وتعبيرات وجهه كما هو الحال فى السينما والتليفزيون وإنما هى جسده بأكمله، ففى هذا العرض يستخدم يحيى الفخرانى جسده كما يستخدمه البهلوان فى السيرك أو لاعب العقلة أو الجمباز فى الساحة الرياضية، وقد نجح فى أن يجعل لياقته البدنية العالية موظفة توظيفا بديعا لخدمة الدور وكان يحيى الفخرانى هو أكثر ممثلى العرض براعة فى استخدام جسده بما فى ذلك فريق الراقصين أيضاً.

وكذلك فإن رجل المسرح الكبير المخرج أحمد عبد الحليم ذكرنا فى هذا العرض بأنه مازال لدينا رصيد هائل فى الطاقات الفنية، من فنانينا الكبار والذين تصور البعض أنهم أعطوا كل ما عندهم فى سنوات الستينات.. إن الرؤية الإخراجية التى قدمها أحمد عبد الحليم فى «الطيب والشرير» رؤية جديرة بالدراسة وقد جمع فيها كل مكونات المسرح الشامل Theatre Total من التمثيل إلى الموسيقى والغناء، واستطاع أن يحرك الكثير مما هو ساكن فى مسرح الدولة ابتداء من التراكيب التقليدية التى سئمناها فى الحركة المسرحية إلى قطع الديكور الصماء الجامدة والإضاءة التى لا تقوم بدور درامى فى العرض.. لقد اعتمد الديكور الفنى المتميز الذى صممه الدكتور محمد عزب على فكرة كتاب «ألف ليلة وليلة» الذى تخرج منه قصة العرض والذى ظلت تطوى صفحاته مع كل مشهد جديد من مشاهد المسرحية.

أما الموسيقى التى كتبها على سعد الذى يقود الأوركسترا بنفسه ليعزفها حية للمتفرجين كل ليلة فهى مثال للموسيقى الدرامية كما ينبغى أن تكون وهى تنم عن حس درامى عال قلما وجدت فى الموسيقات المصاحبة لعروضنا المسرحية، إن تأليف الألحان

الجميلة فى حد ذاته قد لا يخدم الحدث الدرامى، لكن على سعد استطاع هنا أن يقدم اللحن القومى المعبر والجميل فى نفس الوقت الذى يضيف إلى البناء الدرامى للعرض ومن يشاهد المسرحية سيتوقف كثيرا عند لحن «مع السلامة» الذى قدمه على سعد فى لحظة مغادرة أبطال العرض مصر والإبحار إلى جزيرة «إربة الروم» باليونان، وهو لحن شجى يذكرنا بالموسيقى التى كتبها موسيقار النرويج الكبير أدوارد جريج لمسرحية إبسن الشهيرة «بيرجينت» Peer Gynt التى استوحاها مؤلفها هى الأخرى من عالم «الحواديت».. إن الموسيقى فى «الطيب والشرير» هى بلا شك أحد أبطال العرض، وهى تقف جنبا إلى جنب مع التأليف والتمثيل والإخراج.

ورغم أن مقصدى هنا ليس تقييم مختلف عناصر هذا العرض الكبير الذى يقدمه مسرح الدولة وإنما فقط الرد على بعض المزاعم حول أسباب أزمة المسرح فإنه لا يمكن بأى حال من الأحوال إغفال ما قدمه مختلف المشاركين فى العرض من إبداع فنى متميز، وهنا يجب أن نخص بالذكر الفنانة سوسن بدر التى تثبت فى عرض مسرحى تلو الآخر أنها فتاة المسرح الأولى من بين بنات جيلها، ومحمد متولى بالمجهود الشاق الذى يتحمل عناءه كل ليلة وكذلك محمد دردير والسيد عزمى وفاروق يوسف الذى قدم واحد من أصغر أدواره على المسرح لكنه من أكثرها إتقانا والموهبة الجديدة علا غانم ومحمود منصور بالإضافة للصوتين الجديدين دينا على سعد وأشرف مصطفى.

واخيراً فإذا كانت هناك أزمة فى المسرح المصرى فلنبحث عنها بعيدا عن ادعاءات ندرة النصوص أو هروب فنانى المسرح أو فساد الجمهور، فتلك ما هى إلا أساطير اختلقت بواسطة مسببى الأزمة أنفسهم من أجل إبعاد اللوم عنهم.

مسرحية « الطيب والشرير »

فن ناجح .. ومحترم أيضا !

رجاء النقاش

يقدم المسرح الحديث وهو أحد مسارح الدولة ، فى هذه الأيام مسرحية «الطيب والشرير» للكاتب الكبير ألفريد فرج. وقد ذهبت لمشاهدة هذه المسرحية فى ليلة العاصفة الترابية التى تعرضت لها القاهرة فى الأسبوع الماضى، مساء الأحد ١٥ مارس الحالى، وكنت أتصور أننى سوف أجد مقاعد المسرح خالية، بل إننى تخيلت أن العرض سوف يتم إلغاؤه فى تلك الليلة القاسية، وعندما دخلت المسرح فوجئت بأن مقاعده كلها - تقريباً - مشغولة، وأن الجمهور لم ينقطع عن متابعة هذا العرض الذى بدأ منذ أكثر من شهر. وكان هذا دليلا جديداً على أن العمل الفنى الناجح يمكن أن يجد جمهوره الكبير دائما.. حتى لو كانت هناك عواصف رملية مثل تلك العاصفة التى هبت فى القاهرة فجعلتها ظلاما فى ظلام.

مسرحية «الطيب والشرير» قطعة من الحرير الفنى الطبيعى الخالص، نسجته يد فنان مبدع له خبرته الطويلة وفلسفته وثقافته الواسعة وقلبه الكبير النابض بحب الخير والجمال والرغبة فى تحريض الناس على المنابع الصافية للفضائل الإنسانية، ذلك هو ألفريد فرج، الهادىء دائما، المبتسم فى كل الحالات، وأنا أعرف ألفريد فرج منذ سنة ١٩٥٦، أى منذ ما يزيد على أربعين سنة، فلم أره يوما غاضبا، أو مكفهر الوجه، فهو إنسان تصاحبه فى كل خطواته موسيقى هادئة عذبة جميلة، وهو أكثر صبراً من أى «جمل» على المحن والأزمات، وقد قام برحلات واسعة فى العالم العربى، وفى العواصم الأوروبية، ولم يكن هدفه أبدا أن يبحث عن ثراء الجيب بقدر ما كان هدفه دائما هو ثراء العقل والقلب. وأظن من معرفتى بألفريد فرج أنه لم يخرج من كفاحه الطويل فى الحياة والفن بأى مكاسب شخصية، ولكنه خرج بمكاسب روحية تجعل له مقاماً عظيما

فى قلوبنا وعقولنا وتاريخنا الثقافى المعاصر، وقد قدم ألفريد فرج خلال رحلته الطويلة المليئة بالمتاعب والمنغصات والصبر على حوادث الأيام، كثيرا من الأعمال الفنية النادرة التى سوف تبقى مابقى الفن الجميل، ومنها «الزير سالم» و «سليمان الحلبى» و «حلاق بغداد» و «على جناح التبريزى» وغيرها من الأعمال الفنية الكبيرة وهذه مسرحيته الجديدة «الطيب والشرير» تدل على أن شبابه الفنى لايزال مشتعلا بالجمال والفتنة والفلسفة الإنسانية النبيلة.

وألفريد فرج مدمن لقراءة التراث الشعبى العربى والتفكير فيه والاستفادة من ينابيعه الصافية. وفى «الطيب والشرير» مادة فنية استمدها من قراءته لألف ليلة وليلة. وهى مسرحية تبدو فى ظاهرها بسيطة وسهلة جدا، ولكنها عند التفكير فيها وتحليلها سوف تكشف لنا عن تلك القدرة النادرة على تبسيط أعقد الأمور، وهى القدرة التى تبدو وبوضوح تام فى كل أعمال ألفريد فرج المسرحية.

ومسرحية «الطيب والشرير» تقوم على فكرة بسيطة جدا هى الصراع بين «الخير والشر» بين «قابيل» و «هابيل»، بين النفس الطماعة والنفس الراضية، وأجمل مافى هذه المسرحية أن ألفريد فرج لا يحرضنا ضد الشر، بل هو يقدمه إلينا فى نوع من التفسير والتحليل الجميل، بحيث ندرك أن الشر «صناعة» مثل غيره من الصناعات، وأن «الخير الغافل» هو أكبر المشاركين فى صناعة الشر. فكأن المسرحية تقول لنا أن الشر ليس نباتا شيطانيا يخرج علينا دون أن نشارك فى وضع بذوره، بل نحن كلنا شركاء فى صناعة الشر إذا ما أصابتنا الغفلة والتجاهل للشر منذ بدايته دون أن يكون لنا موقف منه يعارضه ويرد عدوانه على الحياة، والمسرحية مليئة بالابتسام، والمرارة الهادئة معا، وفيها كما قلت نعومة الحرير الطبيعى، وهى مسرحية تخدع ببساطتها الشديدة كل الذين ينظرون إليها نظرة سريعة، ولا يفكرون فيها تفكيرا دقيقا يكشف للعين والقلب خفاياها اللطيفة، وألعابها المرحة، وعمقها الكبير، وتنبيهها لنا إلى أننا شركاء فى كل شر إذا نمنا وتركناه ينمو ويمتد.

وفى هذا العرض المسرحى البديع مزايا كثيرة، غير نصها الجميل، وأولها أنها أتاحت لنا أن نشاهد مدرسة فى الإخراج يمثلها، أحمد عبد الحليم، الفنان الكبير الذى ابتعد عنا طويلا، ثم عاد إلينا بهذه الموسوعة فى الإخراج المسرحى، فأحمد عبد الحليم فى مسرحية «الطيب والشرير» يقدم عملا فيه جهد عشرين مسرحية فى مسرحية

واحدة. أحيانا كنت أتصور وأنا أشاهد المسرحية أن أحمد عبد الحليم يقدم إلينا إحدى مآسي شكسبير مثل عطيل أو ماكبث أو الملك لير، وأحيانا كنت أحس أنه يقدم إلينا عملا يضج بالسخرية والضحك من أعمال موليير، وفي بعض أجزاء المسرحية كانت تهب علينا أنسام عاطفية جميلة كأننا نشاهد روميو وجولييت، فكيف استطاع أحمد عبد الحليم أن يجمع هذه الأساليب المتناقضة في نسيج واحد متكامل لا نشاز فيه؟. ذلك هو نبوغ أحمد عبد الحليم المتمكن من فنه، وصاحب القلب الطيب الحساس، واليد الماهرة المثقفة، والنظرة الدقيقة إلى أعماق الأمور. فقد فهم أحمد عبد الحليم النص الذي بين يديه فهما صحيحا، وأدرك أنه عمل أقرب إلى الملاحم الشعبية، والملاحم الشعبية تحرص دائما على أن تقدم كل ألوان الطيف ... أن تقدم الابتسامات والدموع، وتقدم الأفراح والهموم، والصعود والانكسار، والحكمة والمسخره، والحب الجميل و «التشليق» العنيف! كل هذه الألوان أستطاع أحمد عبد الحليم أن يقدمها في لوحة واحدة، تستحق الدراسة الواعية لما فيها من «صنعة» دقيقة، وموهبة عالية الأداء وقدرة على المزج بين أشياء كثيرة متناقضة.

أما الممثلون فقد كانوا في أحسن أحوالهم، لأنهم وجدوا موضوعا وشخصيات عميقة تساعدهم على استخدام «مخزونهم» من القدرة الفنية العالية، فهذا يحيى الفخراني يتدفق ويتنوع في أدائه كأنه مهرج شعبي كبير من سلالة الغجر المندفعين مع عواطفهم وأهوائهم وحريتهم المطلقة، فيحيى الفخراني عبقري غجري، وأرجو ألا يغضبه هذا التشبيه، فأنا أقصد به الإشارة إلى خصوبة موهبته وتدفق ينابيع الإبداع فيه، وإن كان في الحقيقة يختلف عن الغجر في أنه يتحكم بذكائه وثقافته في قدرته الفنية، فهو «وحش فني» غير مفترس، أي أنه وحش فني جميل، وأرجو مرة أخرى ألا يغضبه هذا التشبيه، فأنا به من أشد المعجبين. والإعجاب الشديد يقود أحيانا إلى الضلال والحيرة في البحث عن إطار للصورة وتشبيه يقترب من الأصل، وكما يقولون فإن الحب كثيرا ما يكون أعمى!

أما محمد متولي، فأنا به شديد الفرح والسعادة، وقد عرفته وأحببته منذ أن كان نجما ساطعا في المسرح الجامعي في أوائل السبعينات. وهو ممثل كبير جدا، يطربني بأدائه ونطقه للحروف والكلمات، كأنه يغني، وحركته المسرحية قادرة على التنويع غير المحدود. وهو من كبار الممثلين الضاحكين الذين يمسون القلب، لأنني أحس في

ضحكاته دائما بعض الدموع، وأرقى ألوان الضحك فى هذه الدنيا هو ما كان مبللا بالدموع، وهذا هو جوهر فن محمد متولى وموهبته العالية اللامعة، والتى تزداد وضوحا وتألقا فى كل عمل جديد.

وفى هذه المسرحية فنانة كبيرة هى الجميلة الناعمة الشرسة «سوسن بدر» ، وأنا أصفها بالشراسة، رغم رقتها وحركتها المرنة فوق خشبة المسرح، لأنها تعطى نفسها لأدوارها، وتحاول دائما أن تمسك بأعماق هذه الأدوار، ولا تقف عند المعنى الخارجى لها، وقد بلغ من صدقها وذوبانها فى دورها أنى كنت أتخيلها أحيانا راقصة باليه، وبعد لحظات أرى فيها بنت بلد من السيدة زينب، وهى قادرة على أن تمزج بين هذين اللونين من الأداء بصورة تبهج المشاهدين.

أما «السيد عزمى» فهو درويش من دراويش الفن، يقف على المسرح كما يقف المتصوف فى حلقة «الذكر» تأخذه «الجلالة» فينسى نفسه، وينسانا، ويندمج وحده فى حب الله.. والفن. ومن يحب الفن مثل «السيد عزمى» بهذه الصورة، لا يكون مشركا بالله، لأن الموهبة عطاء من الله، فمن يقدرها حق قدرها كما يفعل هذا الفنان الجميل فهو من كبار المؤمنين.

أنا مفتون بهذا العرض المسرحى البديع، والذى يقدم نموذجا للاقتران الكامل بين «النجاح» و «الاحترام». وهو عرض يبطل حجة الذين يقولون إن النجاح يقوم على الإثارة والابتذال، وإن الفن المحترم ليس له جمهور. وإلى الذين يقولون هذا القول ويرددونه على الناس حتى كاد أن يصبح يقينا ثابتا عند الجميع، فإننى أدعوهم إلى مشاهدة عرض «الطيب والشرير» بمقاعده الكاملة كل ليلة.. حتى يدركوا أن الفن الناجح يمكن أن يكون محترما أيضًا!

لا أريد أن أنسى الإشارة إلى عدد من المواهب الأخرى التى شاركت فى هذا العرض، ومنهم الملحن الموهوب المتفانى فى إخلاصه للفن المسرحى: على سعد. ومنهم شاعرنا المبدع المتدفق بالصدق والإنسانية والبساطة الساحرة: جمال بخيت. ومنهم شاعر آخر هو مهندس الديكور الفنان الدكتور محمد عزب وكل من أشترك فى هذا العرض يستحق التحية والتقدير. ولولا أن المجموعة المشاركة فى العرض كبيرة جداً لذكرت أسماءهم جميعا، وكيف يمكن أن ننسى فنانا قديرا وقديما و «داهية» هو: فاروق يوسف. وكيف ننسى مواهب أخرى كان لها حضورها الواضح فى هذا العرض

الجميل مثل: خيرى صالح، وكمال السيد، وعلا غانم، وكيف ننسى الصوتين الشابين الناعمين الجميلين المبشرين بمستقبل فنى طيب: أشرف مصطفى، ودينا سعد الابنة الموهوبة للفنان على سعد، لا أملك إلا أن أقدم لهم جميعا كل التحية والإعجاب والتقدير. ومعذرة للذين لم أذكرهم فهم يستحقون الإشارة إليهم والإشادة بهم. بالعرض فيه نوع من التناسق الكبير. وكلماتى هنا ليست نقدا وإنما هى تعبير عن مشاعر قوية امتلأت بها نفسى وأنا أشاهد هذا العرض المسرحى المتكامل الجميل. إن كلماتى ليست نقدا بقدر ما هى صرخة فرح وإعجاب وتفاؤل بمستقبل الفن الناجح... والمحترم أيضاً.

مَعَ جَدِيد ألفريد فرج
الطيب والشرير على المَسرَح

د. صلاح فضل

ألفريد فرج عميد كتاب المسرح العربى من جيل الكبار يكرر تجاربه الناجزة فى تجذير هذا الفن المهجن فى أعماق الناس وعلى خشبات المسارح. يقدم لمسرحيته الجديدة - التى عرضت فى القاهرة بطولة يحيى الفخرانى - وهى بعنوان «الطيب والشرير» مع حذف كلمة «والجميلة» من العنوان المنشور، وهى المسرحية السابعة والعشرون من كتابة المؤلف، والخامسة المستلهمة من حكايات «ألف ليلة وليلة» - يقدم لها بمقدمة طريفة، عند نشرها فى سلسلة «روايات الهلال» القاهرية، فالمسرح لم تعد له سلاسل منتظمة النشر فى مصر، بإهدائها إلى بطل مسرحيته الفذة «حلاق بغداد» - الممثل الكوميدى الراحل عبد المنعم إبراهيم، الذى جسدها على المسرح القومى عام ١٩٦٤ «وسجلت نجاحًا جماهيريًا له مغزاه وأثره البعيد كمسرحية كوميدية مكتوبة باللغة الفصحى».

ويبدو أن هذا كان لب المشكلة التى واجهت هذا الجيل من رجال المسرح المؤصلين لدوره فى الحياة العربية. يصور المؤلف هذه القضية الحيوية بطريقته الحوارية الشائقة، عندما تقدم الفنان المرح عبد المنعم إبراهيم فجأة إلى مقدمة المسرح خلال التدريبات وسأل المؤلف الجالس فى الصف الأول.

«أنت ما بتضحكش ليه؟».

فقلت له : لأنى رأيت هذه المفارقات الكوميدية فى المسرحية عشرات المرات فصاح: لا، أنت ما بتضحكش لأن المسرحية لا تضحك يا أستاذ، ويستحيل الضحك من كوميديا بالفصحى. فأقلقنى قوله، وقلت له: أنا أقرأ الجاحظ وأضحك، فمن الذى قال لك إن الفصحى لا تضحك؟» كانت هذه القضية الكبرى عند صناع اللغة المسرحية

وخالقي المواقف والحوارات، هل يقدر هذا المستوى الفصيح من اللغة على دغدغة الشعور الإنساني في تبذله واستخفافه واستغراقه في روح الفكاهة الشفيفة مثلما كان بالغا أثره في عرض دراما الحياة ومآسيها، هل تهدد الفصاحة النكتة «بالبواخة» وتبخر تأثيرها، أم تستطيع الحفاظ على قدرتها المثيرة المرحة مادامت لا تعتمد على المماحكات اللفظية الدارجة بقدر ما توظف مفارقات المواقف ومضحكات الحياة؟ هل يتوازى دور المستوى اللغوى في تخليق الفكاهة مع كفاءته في توليد الطاقة الشعرية؟ لم يلجأ ألفريد فرج إلى الفلسفة أو النقد ليحل هذه الإشكالية نظريًا، بل عمد إلى حيلة ماهرة ذات طابع تداولى مباشر، قدم إحصاءً بعدد ليالى المسرحية المذكورة على خشبات المسرح المصرى في حينها وكانت النتيجة بليغة: «في خمس سنوات عرضت حلاق بغداد ١٠٢ ليلة وشاهدها قرابة ثلاثين ألف مشاهد من دافعى التذاكر، وهذه الأرقام كانت قياسية في زمانها» ولا شك أن هذه الأرقام تظل متواضعة بالقياس إلى نجاح الكوميديا العامية على مسارح اليوم حيث تستمر بعض المسرحيات لأعوام متتالية. ولكن معاملاً آخر يدخل في القضية هو المستوى الفنى والفكرى للعمل المسرحى. فاللغة لا تمثل إطاراً خارجيًا للعمل بل هى مادته وحاملة عناصره الفكرية والثقافية، والنطق بالفصحى يعنى احتواء العصور والأمصار العربية في جوفه، كما يعنى ابتلاع الأجناس الأدبية الشعرية والتخيلية في نسيجه. بنفس الدرجة التى يتمكن فيها النص الفصيح من تشغيل النصوص السابقة عليه في الذاكرة الإبداعية للشعب؛ أى أنه يضمن تحقيق مستوى رفيع من أدبية النص وفنيته معًا.

ولقد كان لرجال هذا الرعيل المسرحى بزعامة الحكيم وتحديات نعمان عاشور ويوسف إدريس وكوكبة المخرجين والممثلين رؤيتهم في توظيف آليات التراث الشعبى والواقعى ودمجها في النسيج اللغوى للنصوص المسرحية، لكن يظل ألفريد فرج بدأ به ومثابرته. وقدرته على حفر تجاربه على خشبات المسارح المصرية والعربية بإصرار واستبسال نادرين نموذجًا للمؤلف المخلص لفنه القادر على تنميته وتطويره دون انزلاق إلى التجريب المدمر للبنى المسرحية الأصلية، إذ مازالت هذه الأبنية بحاجة إلى مزيد من التجذير في تربة الفنون العربية، حتى تستقر أنماطها في قاع الحياة الاجتماعية.

نصف ألف ليلة وتحولاته :

يوظف ألفريد فرج في مسرحية «الطيب والشرير» حكاية أبى قير الصباغ وأبى

صير المزين التى تستغرق عشر ليالٍ من حكايات ألف ليلة وليلة من الليلة الحادية والثلاثين بعد التسعمائة إلى الحادية والأربعين التى تقع فى الجزء الأخير. وهى هناك تخضع لنظام السرد التقليدى فى تنميط الشخوص ودمغهم بطابع أخلاقى وجسدى واضح. فهما من مدينة الإسكندرية «وكانا جارين لبعضهما فى السوق. وكان دكان المزين فى جانب دكان الصباغ وكان الصباغ نصاباً كذاباً صاحب شر قوى كأنما صدغة منحوت من الجلمود أو مشتق من عتبة كنيسة اليهود. لا يستحى من عيبة يفعلها بين الناس وكان من عادته أنه إذا أعطاه أحد قماشًا ليصبغه يطلب منه الكرى أولاً، ويوهمه أنه يشترى به أجزاء ليصبغ بها، فيعطية الكرى مقدماً - فإذا أخذه منه يصرفه على أكل وشرب ثم يبيع القماش بعد ذهاب صاحبه. ولا يأكل إلا طيبًا من أفخر المأكول، ولا يشرب إلا من أجود ما يذهب العقول» وعندما تسوء سمعته وتطارده الشرطة يغرى صاحبه الحلاق بالسفر، ففى وسعهما أن يرتزقا من صناعتيهما بوفرة، وينشد له قول الشاعر القديم :

تغرب من الأوطان فى طلب العلا   وسافر ففى الأسفار خمس فوائد

تفرّج همٍّ واكتساب معيشة   وعلم وآداب وصحبة ماجد

ويتعهدان بأن يرعى أحدهما الآخر مما يربح. وعندما يستقلان «غليونًا» فى البحر المالح تفلح صناعة الحلاق على ظهره فى توفير الرزق والطعام لهما. لكن الصباغ يعمد إلى الكسل والنوم حتى يصلا إلى ميناء لا تسميه الحكاية فينزل الراكبان ويستأجران حجرة فى خان. يواصل الحلاق سعيه فى الرزق ويستمر الآخر فى كسله وجشعه حتى يصاب المجتهد بمرض ينتهى به إلى غيبوبة متواصلة. يسرق أبو قير الصباغ متاع صاحبه وماله، يحتال لممارسة مهنة الصباغة فى المدينة فلا يسمح له، لأن تقاليد المهنة صارمة ومداها محدود، فهم لا يعرفون من الألوان سوى الأزرق والأبيض، يلجأ إلى السلطان يغريه بالألوان، فيساعده على افتتاح مصبغة فاخرة ينعم بكسبها الوفير.

فإذا ما شفى الحلاق ذهب لصاحبه، لكنه يتنكر له ويوسعه ضربًا واتهامًا باللصوصية. يرجع يائسًا من رفيقه الشرير، ثم يهتدى إلى فكرة هامة هى حاجة المدينة إلى حمام عمومى، فيذهب بدوره للسلطان ويقنعه بضرورة إنشائه. وهنا تتجلى دلالة الحكاية التراثية، فالمدن العامرة بالمهن والصناعات والمنشآت العامة - مثل الإسكندرية - تفيض من مظاهر حضارتها على المدن المحرومة منها. والسلطان الناجح

هو الذى يتبنى المشروعات الجيدة ويشجعها لخير مواطنيه. وعندما يسمع الصباغ بنجاح الحمام ويفاجأ بأن صاحبه هو رفيقه أبو صير يحاول خداعه مرة أخرى فيقترح عليه أن يدخل فى وظائف الحمام خدمة إزالة الشعر بمعجون يعرفه أهل المهنة، ثم يحذر السلطان من مؤامرة يدبرها له الحلاق لتسميم جسده بهذا المعجون حتى يقتله باتفاق مع سلطان النصارى لاسترداد أهله وجواريه من السبى عنده. وتفلح المكيدة فيأمر السلطان قبطانه بإغراق الحلاق فى البحر. ولكنه ينجو مرة أخرى بفضل معروفة وإكرامه السابق للقبطان. بل ويحصل على الخاتم السحرى الذى كانت السمكة قد ابتلعته عندما سقط من إصبع السلطان. وهذا الخاتم يضمن قتل الأعداء بمجرد الإشارة «فيخرج من الخاتم بارقة فتصيب الذى يشير إليه فيقع رأسه من بين كتفيه» كأنه سلاح يعمل بأشعة الليزر. وينجو الحلاق ويحضر الخاتم للسلطان، وينتقم من عدوه بإلقائه فى البحر أيضًا ولكن مروءته تأبى عليه إلا أن ينتشل جثته عند الشاطىء، فيخرجه ويدفنه بالقرب من الإسكندرية. بل ويعمل له مزارًا باسمه «أبو قير» ويوقف عليه أوقافًا، ويكتب على باب ضريحه أبياتًا من الشعر تتضمن حكمة الحكاية وموعظتها الأخيرة، ومن أجل ذلك سمى المكان باسم أبى قير وأبى صير.

يحول ألفريد فرج هذه الحكاية عبر عدد من الآليات الإبداعية المتقنة تتمثل فى ضبط الإيقاع المسرحى من خلال اقتصاد الأحداث، وتوازن الأصوات، وتفعيل الحوار. كما تتمثل فى زيادة الجرعة الغنائية بما يفضى إلى تعريب فن المسرح وإشباع حاجة الجمهور إلى الفرجة البصرية فيه وإضفاء صبغة شعرية جذابة على العرض. ثم لا تلبث أن تؤدى كل هذه الإجراءات التقنية إلى تعديل البؤرة الدلالية للنص وتغيير معناه، بما يجعله ينتقل من الموعظة المباشرة إلى التأمل الفلسفى الجدلى، ويفقد طابعه الأخلاقى المستقطب الحاد لثنائية الخير والشر، كما يفضى إلى تقليص دور السلطة فى تحول المجتمع ويلغى جانب الأسطورة فى بناء الأحداث التاريخية للناس.

والواقع أن معالجة المؤلف الخبير بشروط الكتابة المسرحية تحقق هذه العناصر بتلقائية شديدة، نتيجة لطول ممارساته فى التعامل مع نصوص ألف ليلة وليلة من قبل، فهو يستل منها الخيط الرئيسى للأحداث ويقوم بتحويره وتوحيد مساره دون تشتت، لأن الاقتصاد عنصر جوهرى فى نمو المشاهد الدرامية وضمان استيعاب المتلقى لها. ويخلص النص من الثرثرة والفضول لتركيز الانتباه إلى المحور الرئيسى، والمؤلف

حريص على موقعة المشاهد فى قلب النص منذ البداية، باعتباره حقًا له. فالمشهد الأول يكشف اللعبة دون مواربة ، إذ يقول المغنى فى مطلعه :

«كل جيل كتب حكايات ألف ليلة وليلة على هواه .. ألف ليلة ليست هى هذه ولا تلك من الحكايات .. ألف ليلة هى صيغة تروى بها الحكايات وكل جيل روى بهذه الصيغة حكايات جيله على مقتضى احتياجاته الأخلاقية والروحية. واستخلص منها الحكمة التى يريدها ويطلبها. ألف ليلة سفينة أحلام ركبها الناس من كل الأجيال، وكل من ركب فيها حملته إلى مايريد من البلدان .. فقد ذهبت بالراكبين إلى كل زمان ومكان وعلى كل المقامات الموسيقية وبكل الألحان (موسيقى مصاحبة) ولو كان الأجداد يكتبون النوتة الموسيقية ويدونون الموسيقى بالنقط كما نفعل اليوم، لكانوا قد كتبوا حكايات ألف ليلة وليلة على أوراق الموسيقى كما تكتب الأوبريتات والمسرحيات الغنائية. فحكايات ألف ليلة مزينة دائمًا بالصور والأشعار والأغانى والرقصات التى غناها وخيلها الراوى دائمًا لمستمعيه ليجذبهم للدخول من أبواب الخيال والتصور إلى العالم الجميل الساحر».

ـ ولما كانت ألف ليلة منبعًا لإلهام الموسيقيين العالميين والشعراء والكتاب بهذا الطابع الفنى الشامل فإنها تصبح منطلق ألفريد فرج لإشباع الحاجة الموسيقية والغنائية العربية. فالمشاهد العربى العادى – فيما يبدو – أكثر ميلاً للفانتازيا والفكاهة والغناء منه للدراما الجادة المحتدمة. وقد حاول رجال المسرح الكبار تدريبه على تحمل نكد المآسى وتطهيرها على طريقة نجيب الريحانى ويوسف وهبى والأعمال الكلاسيكية فاستجاب حينًا ونفر أو فتر حينًا آخر، لكن الذى يجعله يقبل على الفن بشهية مفتوحة، بريئة من رغبة التثقيف التى تقلقه، إنما هى الجرعة الغنائية. من هنا يمكن أن نعتبرها بمثابة تعريب للمسرح وصبغ له بالصبغة الموسيقية الجذابة لجمهورنا، كما أنها تشبع فى الآن ذاته نهمه التشكيلى للفرجة البصرية بما تقدمه من مهرجانات الألوان والأشكال والرقصات، بالإضافة إلى إضفاء الصبغة الشعرية الرائقة التى تغمر المشاهد بتجربة جمالية شاملة وميسورة. لكن العامل الحاسم فى ضبط الإيقاع المسرحى عند ألفريد فرج هو ما يحدثه من توازن فى الأصوات. فالمسافة الدرامية بين الطيب والشرير على فداحتها تختزل فى أحيان كثيرة بالتواطؤ، وتحتاج إلى عنصر جوهرى ثالث يبرز التوتر الناجم بينهما ويصبح موضوع الصراع المنظور، كما يعادل

الصبغة الذكورية لكل منهما. عندئذ يبتدع المؤلف شخصية عبير - زوجة بصير الحلاق الطيب التى لا وجود لها فى حكايات ألف ليلة - لأنها هى التى ستكشف عن مدى فداحة جرم الشرير، وهى التى تجعل الصراع بينما مسنونًا يبرز بشكل جليّ تناقض الألوان الأخلاقية لهما. وهى تتوجس خيفة منذ البداية من الرحلة والسفر، مثل كل امرأة، لكن ظنونها لا تلبث أن تتحول إلى وقائع عندما يعمد الشرير إلى غواية زوجها الساذج حتى يلقى بنفسه فى سفينة القراصنة بحجة إنقاذهم من الجوع، وعندما يضيع الزوج لا يتورع غريمه الشرير من أن يدعى أمام الناس أن عبير كانت زوجته هو لكنها تعشق زميله الذى ذهب إلى مصيره. فيقلب الحقائق ويحرص القبطان على جلدها كفاجرة ويرغمها على الخنوع لسطوته. وينتهى به الأمر فى الجزيرة الرومية التى يهبطون إليها بأن يبيعها فى سوق الرقيق إمعانًا فى إذلالها وتخلصًا من وفائها للزوج الغائب ومتاجرة فى جسدها. إن جرم بكير لم يكن ليتجسد بهذا الشكل لولا صوت عبير الأنثوى المعادل لذكورته العدوانية اللاأخلاقية. على أن الملمح البارز فى سبيل تكوين الإيقاع المسرحى المخالف لطبيعة السرد الحكائى يتمثل فى تفعيل الحوار بين الأصوات المختلفة. وتحميله لذبذبات المشاعر وتحولات المواقف وعرض الأحداث. فالحوار هو الفعل المسرحى الحقيقى الذى يجعل الحدث يقع أمامنا، وتخليقه هو لب المسرح. وألفريد فرج يتقن صناعته بشكل معجب. يكفى مثلاً أن نتأمل هذا المشهد الحوارى البسيط والكثيف معًا، المفعم بالدلالة والدراما، عندما يلتقى الطيب بصير - بثيابه الرثة وهيئته المهلهلة - فى الجزيرة بعد نجاته من سفينة القراصنة، يلتقى برفيقه بكير الذى تركه مع زوجته فيناديه :

بصير : بكير

بكير : تعرفنى ؟

بصير: عز المعرفة !

بكير : كيف تقول ذلك ومن أنت ؟

بصير : أنا بصير

بكير : بصير ؟

بصير: أين عبير يا بكير؟ أنا بصير؟ الحلاق صاحبك الذى سافر معك على

السفينة واتفقنا على أن ينفق العامل على الباطل، وكانت معى زوجتى عبير.

بكير : نعم ، نعم كان معى صديق اسمه بصير على ظهر السفينة، ولكنه مات (جانبًا) ماذا أقول؟ ... إلخ».

فى هذا المشهد الحوارى ينتقل كل من الطرفين من التعارف إلى التجاهل، ومن الحيلة المراوغة للتهرب التى يصطنعها الشرير إلى الفجيعة الموجعة للطيب، ومن اختراع قصة موت الزوجة إلى مواجهة الأكاذيب فى سياق بسيط ودال على طبيعة كل منهما. فالطيب ساذج يصدق ما يقال له ويحسن الظن بصاحبه حتى وهو يتلقى أذاه، والشرير لا يكف عن ممارسة عدوانيته الصريحة فى تحطيم صاحبه وادعاء الموت له ولزوجته ثم ضربه وطرده فى النهاية. عندئذ يقوم الحوار بدوره فى تخليق الموقف وتفعيل الحدث ومسرحة القصة بما يشكل الإيقاع الدرامى الضابط لحركة المشاعر والموجه لمعنى الأحداث.

وإذا كان ألفريد فرج يغير فى بنية الحكاية ويعدل فى وقائعها وشخوصها فلأنه يريد أن يصب فى مسرحيته عدداً من الدلالات الجديدة التى تنبثق فى تراتب الأحداث ونوعية الحوار. ويوسعنا أن نشير إلى طرف منها بشكل سريع - مثلاً عندما يساق بصير الحلاق إلى أمر الجزيرة بتهمة سرقة دكان صاحبه الصباغ - وهناك يتلقى بزوجته التى باعها صاحبه - نجد الأمر يتهم الشرطة بتهاونها فى الحصول على اعتراف المتهم بأى ثمن، فيلجأ لحيلة ماكرة يزعم فيها أنه سوف يخضع المتهم لتجربة، وذلك بربطه فى شوال وإغراقه فى البحر، فإن كان بريئًا قرضت الأسماك الحبل ونجا المتهم، وإن كان مذنبًا أكلته الأسماك. ولا يجد المتهم بدا من الاعتراف الكاذب بجريمة لم يرتكبها إيثاراً لعقوبة السجن على هذه التجربة. ثم يهتف لنفسه:

«يارب .. عبرت البحر ألف فرسخ .. ومن سفينة إلى سفينة، ونزلت بلاد الروم فكأنى فى الإسكندرية لم أبرح مكانى .. الآمر هو الآمر الشركسى أو الرومى، والعدل عندهم هو العدل. فسبحان الخلاق» ولا يخفى ما فى كلمة العدل هنا من سخرية مريرة، وبالرغم من الطابع القروسطى للتجربة، لأن السلطة هى السلطة فى كل مكان وزمان.

هناك تنويعات على الدلالة القديمة للحكاية. فالمكيدة التى يتهم بها بصير لقتل

الآمر بالسم تأتى فى ألف ليلة نتيجة لتحريض ملك النصارى، بينما يجعلها ألفريد فرج نتيجة لتنافس الممالك وحقد آمر مقدونيا عليه. يتم استبعاد العامل الدينى من الصراع مما يلائم القراءة الحديثة للوقائع والضابط الذى ينقذ بصير من الغرق يفعل ذلك فى الحكاية القديمة امتنانًا له ومعرفة بجميله فى عنايته بحمامه وتدليكه مجانًا من قبل، لكنه عند المؤلف المسرحى يفعل ذلك طمعًا فى زلعة الذهب التى ادخرها الحلاق، ولا يعصى الأمر صراحة حتى لا يتعرض للعقوبة بل يفعل شيئًا ماكرًا، يترك مع الحلاق أدواته، وفيها الموس، ويضعه فى الشوال قريبًا من سفينة تذهب للأسكندرية وكأن الحوادث عارضة غير مقصودة. ليست الأخلاق هى التى تحرك الشخوص بل المصالح والمنافع المادية المباشرة التى يتم التساوم حولها بشكل صريح، الأمر الذى يخفف من حدة الاستقطاب الواضح فى الحكاية القديمة بين الأبيض والأسود، بين الأخيار والأشرار. ويضع سلمًا واقعيًا للدرجات المتفاوتة. وهنا تصبح المسرحية أكثر عمقًا فى نقدها للمجتمع والناس والكشف عن العوامل الكامنة وراء سلوكهم. على أن أهم الدلالات الجديدة الناجمة عن بنية المسرحية الفنية هى التى تحتل الموقع الختامى وتحدد الأثر الأخير للعمل. وتتمثل فى تلك الاستغاثة التى انطلقت بها عبير من سذاجة زوجها الطيب فى تسامحه وغفلته، عندما أوهمه الشرير بأنه أوقع به مضطرًا ونهب ماله مع سفينة القراصنة مجبرًا بقوة السلاح، فجأرت المرأة التى تمثل الضمير التاريخى الحى قائلة:

«خاصمت هذا الشرير (مشيرة إلى بكير) وخاصمت هذا الطيب (مشيرة إلى زوجها بصير) فما كان يمكن أن يكون للشرير قدرة ليفجعنى فى مالى وحريتى وحياتى لولا هذا الطيب. وإن الله قد هيأ الجحيم والعذاب المقيم للأشرار. واحتجز ركنًا فى الجحيم للطيبين الذين مهدوا للأشرار وفتحوا أبواب ما عليه شىء (معلهش) والمسامح كريم لإعصارهم المدمر».

هنا يتضح أن دور المرأة الذى ابتدعه ألفريد فرج لم يكن مجرد وسيلة لتوازن الأصوات المسرحية وضبط الإيقاع الدرامى وتحليه المنصة بالجانب البهيج الممتع من المشاهد فحسب، وإنما كان أيضًا لبث الفكر الجدلى فى عملية الاستقطاب الثنائى بين الخير والشر، فليس هناك طيب خالص أو شرير كامل فالطيب هو الذى يترك المجال للشرير ويغريه بشره فيشارك فى صناعته والجدل بينهما هو قانون الفهم المحدث

للصراع البشرى، والمرأة هى الصوت الذى يعلن طبيعة هذا الصراع ويحتكم فيه إلى التاريخ والجمهور.

ولا يفوتنا أن نشير فى نهاية هذا التحليل إلى الجهد الفائق الذى قام به المخرج المبدع الأستاذ أحمد عبد الحليم وإلى الدور الخلاق الذى تألق فيه يحيى الفخرانى وساعدته بمهارة واضحة سوسن بدر وناظره محمد متولى. بالإضافة إلى تلك الأغنيات الرائعة التى كتبها الشاعر الغنائى جمال بخيت، مما شكل فى نهاية المطاف أوركسترا مسرحية جعلت متعة الفكر مقرونة بجمال الأداء ولذة العين والأذن فى التلقى الجمالى للنص البديع.

بيانات عن الكاتب المسرحى

ألفريد فرج

– مؤلف مسرحى وكاتب

– حصل على جائزة الدولة التقديرية المصرية ١٩٩٣ .

– حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٩٣ .

– وحصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى أيضاً ١٩٦٧ .

– حصل على جائزة الأمارات العربية " سلطان العويس " للآداب ١٩٥٢ .

– حصل على الميدالية الذهبية للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٥٦ عن أول مسرحية له من فصل واحد هى " صوت مصر " .

– حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة للتأليف المسرحى ١٩٦٤ – ١٩٦٧ .

– حصل على جائزة الدولة التشجيعية للتأليف المسرحى ١٩٦٥ .

– أختير عضواً بلجنة القصة للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٦٦ .

– نال زمالة اليونسكو فى برنامج المشاركة لمدة ٦ شهور ١٩٧٦ لدارسة التنظيمات المسرحية .

– حصل على دعوة هيئة التبادل الثقافى الألمانية DAAD لمدة سنة ١٩٨٣ – ١٩٨٤ للتفرغ للكتابة ببرلين الغربية .

– حصل على ميداليات ودروع التكريم من مهرجان قرطاج المسرحى بتونس ومسرح الخليج بالكويت والمسرح القومى بمصر ويوم المسرح المصرى. والمهرجان الدولى للمسرح التجريبى بالقاهرة ومسرح الثقافة الجماهيرية ومهرجان مسرح الهواة

بالقاهرة وعلى تكريم البيت الفنى للمسرح المصرى وجائزة عيد الفن (الأسد الذهبى) لأفضل كاتب مسرحى فى العام ١٩٩٩ .

- أختير مقرراً للجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة منذ ١٩٩٥ إلى الآن .

النشأة والوظائف :

- ولد عام ١٩٢٩ فى الزقازيق ونشأ بالإسكندرية - وتعلم فى مدارسها .
- حصل على ليسانس الآداب من جامعة الإسكندرية ١٩٤٩ .
- عمل مدرس بالثانويات ١٩٤٩ - ١٩٥٥ إلى جانب العمل كناقد أدبى وفنى فى صحف آخر ساعة وروزاليوسف والغد والجيل .
- تفرغ للصحافة الأدبية بجريدة الجمهورية ١٩٩٥ .
- عين مستشاراً للبرامج ومدير للمسرح بالثقافة الجماهيرية ١٩٦٧ وأشرف على تأسيس الفرق المسرحية بالأقاليم، إلى جانب التخطيط لبرامج قصور الثقافة .
- فى عام ١٩٦٨ عين مستشاراً أدبيًا للهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ثم المسرح الكوميدى ١٩٧١ - ١٩٧٦ إلى جانب وظيفته .
- ١٩٧٤ عين مستشاراً للتلفزيون الجزائرى وفى ١٩٧٥ - ١٩٧٩ عين مستشاراً للإداره الثقافية لوزارة التعليم العالى الجزائرية وهى الإدارة المنوط بها البرامج الثقافية للطلبة.
- أنتقل للإقامة بلندن وتفرغ للكتابة والتأليف المسرحى منذ عام ١٩٧٩ .
- دعى للمحاضرة عن المسرح العربى وعن تجربته المسرحية في جامعات "برلين الحرة" فى ألمانيا الغربية، و"اكسترا" و"اكسفورد" و"مهرجان أدنبره المسرحى" بانجلترا "ونيويورك" و"فيلادلفيا" و " كولومبيا" و" توسون" بالولايات المتحدة الامريكيه .
- كاتب بصحيفة الأهرام منذ ١٩٩٥ .

المؤلفات

المسرحيات :

* **صوت مصر** : (فصل واحد) أنتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٥٦ .
* **سقوط فرعون** : أنتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٥٧ .
* حلاق بغداد : أنتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٦٤ ثم بمسرح الشعب بحلب ومسرح الفن بطبرق ومسرح دائرة الفنون بالأردن ومسرح بغداد بالعراق ومسرح الخليج بالكويت ومسرح الفن العربى بالقاهرة وترجمت إلى البولندية وقدمت بمسرح الجامعة بوارسو.
* **سليمان الحلبى** : أنتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٦٥ ثم بمسرح جامعة الجزائر ١٩٧٥ .
* **الفخ** : (فصل واحد) أنتجت بالمسرح الحديث بالقاهرة ١٩٦٥ ثم بمسرح توكاد بلندن بالإنجليزية وتليفزيون الشارقة ونشرت بالإنجليزية فى سلسلة المسرح الأفريقى (هاتينمان).
* **بقبق الكسلان** : (فصل واحد) أنتجت بتليفزيون القاهرة ١٩٦٦ ثم أنتجت بالمسرح الحديث بوارسو بولندا ١٩٨١ ومترجمة بالإنجليزية .
* **عسكر وحرامية** : أنتجت بالمسرح الكوميدى بالقاهرة ١٩٦٦ ثم أنتجت بمسرح مدينة الكاف بتونس ومسرح برج الكيفان بالجزائر والمسرح الوطنى بطرابلس ليبيا.
* **الزير سالم** : أنتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٦٧ ثم أنتجت بمسرح مدينة الكاف بتونس والمسرح القومى بدمشق ومسرح دائرة الفنون بالأردن والمسرح الوطنى بطرابلس ليبيا ومسرح مدينة البصرة بالعراق ثم المسرح القومى بالقاهرة ١٩٩١ ومترجمة للإنجليزية .
* **على جناح التبريزى وتابعة قفة** : أنتجت أول مرة بالمسرح الكوميدى بالقاهرة ١٩٦٩ ثم أنتجت بالمسرح القومى ببغداد والمسرح الأهلى بالكويت والمسرح الوطنى ببنغازى والمسرح القومى بالخرطوم ومسرح الفن العربى بالقاهرة ومسرح مدينة صفاقس بتونس ومسرح الشعب بحلب وفرقة ماياخ الألمانية بألمانيا الغربية ونشرت بالألمانية فى " دار نشر أورنيت " وبالإنجليزية ونشرت فى دار بروتا الأمريكية وهيئة الكتاب بمصر .

* **النار والزيتـون** : أنتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٧٠ ثم أنتـجت بإذاعة برلين الشرقية فى الترجمة الألمانية وفرقة معهد الفنون ببغداد وفرقة معهد المسرح بدمشق، ومترجمة بالإنجليزية .

* **الزيارة** : (فصل واحد) أنتجت بتليفزيون القاهرة ١٩٧٠ وأعيد أنتاجها ١٩٨٩ .

* **زواج على ورقة طلاق** : أنتجت بالمسرح الحديث بالقاهرة ١٩٧٣ ثم أنتجت بمسرح مدينة الكاف بتونس وبمسرح توكاد بلندن والمسرح القومى بدمشق والمسرح الوطنى بطرابلس ليبيا ومترجمة للإنجليزية ونشرت الترجمة بهيئة الكتاب بالقاهرة .

* **الحب لعبة** :

* **أغنياء فقراء ظرفاء** : أنتجت بالفرقة النموذجية لمسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ٢٠٠٠ .

* **رسائل قاضى اشبيليه** : أنتجت بالمسرح المتجول بالقاهرة ١٩٨٧ والتليفزيون العراقى ببغداد ومسرح الكويت بالكويت.

* **رحمة وأمير الغابة المسحورة** : (للأطفال) أنتجت فى مسرح القامشلى بسوريا والمسرح القومى للطفل بالقاهرة ١٩٩٠ .

* **الغريب** : (فصل واحد) أنتجت لتليفزيون الجمهورية السورية ١٩٧٥، ثم للتليفزيون المصرى ١٩٩١ .

* **العين السحرية** : (فصل واحد) إنتجت للتليفزيون المصرى ١٩٩١ .

* **دائرة التبن المصرية** : (فصل واحد) أنتجتها فرق الهيئة العامة لقصور الثقافة .

* **ألحان على أوتار عربية** :

* **هرديس الزمار** : (للأطفال) .

* **الشـخص** : (فصل واحد) أنتجت فى مهرجان المسرح التجريبى بالقاهرة ١٩٨٩ وجامعة نيويورك.

* **عودة الأرض** : أنتجت في أعياد ٦ أكتوبر على مسرح قاعة خوفو بالقاهرة ١٩٨٩ .

* **مى زيادة** : (تمثيلية) :

* **مسرحية غراميات عطوة أبو مطوة** :أنتجت أول مرة بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٩٣ .

* **مسرحية " اثنين فى قفة"** : اقتبسها المؤلف من مسرحية على جناح التبريزى وتابعه قفة بصيغة المسرح الغنائى الاستعراضى - أنتجت أول مرة بفرقة المتحدين بالقاهرة عام ١٩٩١ .
* **مسرحية الطيب والشرير والجميلة** : نشرت بمجلة المصور ١٩٩٤ وبروايات الهلال ١٩٩٤ وأنتجها المسرح الحديث بالقاهرة ١٩٩٨ والمسرح المتجول بدمشق .
* **مسرحية دائرة الوهم** : أنتجت فى مهرجان القاهرة التجريبى ١٩٩٨ .
* **المشوار الأخير** : أنتجت فى جامعة نيويورك وجامعة فيلادلفيا بالإنجليزية ١٩٩٩ .

وأنتجت معظم مسرحيات المؤلف عديداً من المرات بمسارح الثقافة الجماهيرية (الهيئة العامة لقصور الثقافة) والمسارح الاقليمية والجامعية في الأقطار العربية، وطبعت فى الهيئة العامة للكتاب ودار الهلال ودار سعاد الصباح ودار المستقبل العربى بالقاهرة ودار الرشيد ببغداد والفارابى ببيروت و SNED بالجزائر والشرق بألمانيا الغربية وجامعة انديانا بأمريكا.

القصص :

* حكايات الزمان الضائع فى قرية مصرية ....(رواية)
* أيام وليالى السندباد ....(رواية)
* مجموعة قصص قصيرة .

كتب أخرى :

* دليل المتفرج الذكى إلى المسرح ....(دراسات)
* الملاحة فى بحار صعبة ....(دراسة)
* صور أدبية ....(ترجمة)
* أضواء المسرح الغربى ....(مقالات)
* دائرة الضوء ....(مقالات)
* حكايات فنية ....(مقالات)
* أحاديث وراء الكواليس ....(مقالات)
* شرق وغرب ....(هنا وهناك)

(مقالات كتبت عن مسرحيات ألفريد فرج)

سقوط فرعون - محاولة لخلق التراجيديا المصرية	محمد دوارة	الشعب	٥٧/١١/١
أضواء وظلال (سقوط فرعون)	رشدى صالح	الجمهورية	٥٧/١١/٨
انفصال المسرح عن الجمهور فى سقوط فرعون	أسعد نديم	المساء	٥٧/١١/١١
سقوط فرعون فى دار الأوبرا	عبد الفتاح البارودى	الأخبار	٥٧/١١/١١
لا تغرسوا الأشواك فى الطريق	عبد الرحمن الشرقاوى	الشعب	٥٧/١١/١١
شاهدت سقوط فرعون	يوسف إدريس	الجمهورية	٥٧/١١/١٢
ليس هذا وقت فرعون	محمود السعدنى	الجمهورية	٥٧/١١/١٣
أضواء وظلال - (سقوط فرعون مرة أخرى)	رشدى صالح	الجمهورية	٥٧/١١/١٥
لماذا لا تصلح سقوط فرعون للمسرح	عبد الرحمن الخميسى	الجمهورية	٥٧/١١/١٧
من الألف إلى الياء	إبراهيم نوار	الشعب	٥٧/١١/١٧
سقوط فرعون	عبد الفتاح الفيشاوى	القاهرة	٥٧/١١/١٨
مؤلف سقوط فرعون يدافع عن نفسه	ألفريد فرج	المساء	٥٧/١١/١٨
لحماية ثقافتنا الوطنية (سقوط فرعون)	عبد الرحمن الشرقاوى	الشعب	٥٧/١١/١٨
معاول من قش	فاروق القاضى	الشعب	٥٧/١١/١٩
(لا ونعم)	مأمون الشناوى	الجمهورية	٥٧/١١/١٩
تيجارو وأصول الفن المسرحى (سقوط فرعون)	د. محمد مندور	الشعب	٥٧/١١/٢٠
نجاح سقوط فرعون	صلاح عبد الصبور	صباح الخير	٥٧/١١/٢١
رد على مندور والخميسى - الأحداث والحبكة والحركة المسرحية	ألفريد فرج	الجمهورية	٥٧/١١/٢٢
كنت أخوض تجربة اسمها سقوط فرعون	ألفريد فرج	الجمهورية	٥٧/١٢/١٤
سقوط فرعون .. الفرقة المصرية	حسن إمام عمر	-	ابريل ٥٨
الجديد فى هذا الموسم المسرحى	أنيس منصور	-	ابريل ٥٨
أضواء وظلال	رشدى صالح	الجمهورية	٥٨/٤/١١
منديل فى حلاق بغداد	غالب هلسا	الجمهورية	٦٤/١/١٣
الفن والحياة حلاق بغداد	سعد الدين وهبة	الجمهورية	٦٤/١/٢٠

تجارب وقراءات - الجديد فى حلاق بغداد	نعمان عاشور	الجمهورية	٦٤/١/٢١
حلاق بغداد ولغة المسرح	جلال سرحان	الجمهورية	٦٤/١/٢٣
الحياة الثقافية - حلاق بغداد الجديد	بكر الشرقاوى	آخر ساعة	٦٤/١/٢٩
حلاق بغداد	عبد العاطى جلال	المساء	٦٤/١/٢٩
حلاق بغداد وأمه محسن أفندى	صالح مرسى	صباح الخير	٦٤/١/٣٠
اليوميات - حلاق بغداد	سامى داود	الجمهورية	٦٤/٢/١
حلاق بغداد محاولة ناجحة لإستلهام تراثنا الأدبى	فاروق منيب	المساء	٦٤/٢/١
خواطر فنية	إحسان عبد القدوس	روزاليوسف	٦٤/٢/٣
مجرد رأى - حلاق بغداد	-	الأهرام	٦٤/٢/٣
أوراق مبعثرة	أحمد بهاء الدين	الأخبار	٦٤/٢/٣
مع الاشتراكية	وسيم خالد	الجمهورية	٦٤/٢/٤
الحياة الثقافية - حلاق بغداد وتراثنا	ع . أ	آخر ساعة	٦٤/٢/٥
حركة جديدة فى المسرح العربى	كمال الجويلى	المساء الأسبوعى	٦٤/٢/٩
نعم الخليفة كان معزولا	-	روزاليوسف	٦٤/٢/١٠
نافذة الثقافة الفنية	نادية لوميس	الثقافة	٦٤/٢/١١
فكرة (حلاق بغداد)	على أمين	الكواكب	٦٤/٢/١١
كارثة هذا الحلاق	عزيز سيداروس	آخر ساعة	٦٤/٢/١٢
الاسطورة التى شدت آذان القاهرة وعيونها			
نقد مسرح الشخصية الجديدة	عبد المنعم القاضى	الأهرام	٦٤/٢/١٢
حياة جديدة - ليس حلاقا	محسن محمد	الجمهورية	٦٤/٢/١٣
فكر وفن - حلاق ألفريد فرج	-	الأهرام	٦٤/٢/١٣
كلمة الحق - كلمة صريحة لقد.. أم استعداء	أمينة السعيد	المصور	٦٤/٢/١٤
انقذونا من فن البيانو	فاروق القاضى	الجمهورية	٦٤/٢/١٦
رسالة الفن - ٣ نحو مسرح عربى	عبد الفتاح البارودى	الرسالة	٦٤/٢/٢٠
مصيدة النقاد فى الموسم المسرحى	رشدى صالح	أخبار اليوم	٦٤/٢/٢٢
الكوميديا الجديدة	مصطفى محمود	روزاليوسف	٦٤/٢/٢٤
نافذة الثقافة الفنية	نادية لويس	الثقافة	٦٤/٢/٢٥
حلاق بغداد	سامى داود	الجمهورية	٦٤/٢/٢٥
فى طريق نهضتنا المسرحية	فؤاد دوارة	المجلة	٦٤/٣/٧
مسرحة حلاق بغداد (الندوة السابعة) (لويس فرنسيس)	صلاح حافظ - وعدد آخر	المسرح	يونيو ٦٤

أكثر المسرحيات العربية روادا – حلاق بغداد	سعد كامل	آخر ساعة	٦٤/٦/٣
ابن جحا	–	صباح الخير	٦٤/١٠/١
الحوار فى المسرح العربى	د. شفيق مجلى	المسرح	أكتوبر ٦٤
حديث قبل رفع الستار	مصطفى إبراهيم	الأهرام	٦٤/١٠/٩
(سليمان الحلبى)	مصطفى	–	–
الأدب والفن – حلاق بغداد على الورق	كمال النجمى	الكواكب	٦٤/١٠/١٣
الأدب والفن – حساب المسارح فى الموسم الصيفى	سمير سرحان	المسرح	نوفمبر ٦٤
قرأن أمس	سعد كامل	الأخبار	٦٤/١٢/٩
المسرح عام ٦٤ – الكتاب والنقاد يشتركون فى تقييم الموسم المسرحى	–	–	٦٤/١٢/٣١
مع المتفرجين (سليمان الحلبى)	أحمد رشدى	الهلال	ابريل ٦٥
حكمة هادئة عن الموسم المسرحى	لويس عوض	الأهرام	٦٥/٤/٣٠
أكسل واحد فى التلفزيون	نبيل بدران	آخر ساعة	٦٥/٨/٢٥
سليمان الحلبى يتحول إلى هاملت	محمد تبارك	أخبار اليوم	٦٥/١٠/٢
قبل رفع الستار – المسرح القومى	محمد بركات	المسرح	نوفمبر ٦٥
سليمان الحلبى	العدد ١٤٣	الطليعة	٦٥/١١/٣
اليوميات – من مسرح المجتمع	محمد فوده	الجمهورية	٦٥/١١/٧
سليمان الحلبى وعلاقة الفن بالواقع	جلال سرحان	الجمهورية	٦٥/١٠/١٨
سليمان الحلبى	سهير كامل	آخر ساعة	٦٥/١١/٢٤
المسرحية التى تأخر عرضها سنة كاملة المسرح القومى – سليمان الحلبى	د. أمين العيوطى	المسرح	ديسمبر ٦٥
سهرة مع الجريمة – الفخ – المسرح المصرى فى شهر	–	المسرح	ديسمبر ٦٥
سليمان وليست هاملت	رشدى صالح	الجمهورية	٦٥/١٢/٦
سليمان الحلبى على خشبة المسرح	د. رمزى مصطفى	المساء	٦٥/١٢/١٠
لقاء مع الموسم المسرحى الجديد	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٦٥/١٢/١١
قاتل أم ثائر	أحمد عبد المعطى حجازى	روزاليوسف	٦٥/١٢/١٣
سليمان الحلبى بين العدل والسلام	بهيج نصار	الجمهورية	٦٥/١٢/١٦
كلمة قاسية إلى مؤلف سليمان الحلبى	أحمد بهاء الدين	المصور	٦٥/١٢/١٧
سليمان الحلبى بين الرغبة والفعل	صلاح عبد الصبور	الأهرام	٦٥/١٢/١٧
شخصية الإرهابى	سعد كامل	أخبار اليوم	٦٥/١٢/١٨

اليوميات	يوسف إدريس	الجمهورية	٦٥/١٢/١٨
تهنئة ليست خالية من النقد	–		
الكتابة عن النفس – يوميات الأخبار	نعمان عاشور	الأخبار	٦٥/١٢/٢٠
مسرحية خفيفة الدم	نبيل أباظة	روزاليوسف	٦٥/١٢/٢٠
مسرحية سليمان الحلبى	عبد الفتاح البارودى	الأخبار	٦٥/١٢/٢٠
اليوميات مع نعمان وألفريد فرج	سامى داود	الجمهورية	٦٥/١٢/٢١
سليمان الحلبى بين الفن والدراسة	فتحى غانم	صباح الخير	٦٥/١٢/٢٣
بقبق والتجارب التليفزيونية	صالح مرسى	صباح الخير	٦٥/١٢/٣٠
سليمان الحلبى والعدالة	اسماعيل البنهاوى	المجلة	يناير ١٩٦٦
الحلبى وأجر الدانمرك	بهاء طاهر	–	يناير ١٩٦٦
سأنقل مساء فى عسكر الفرنسيس (سليمان الحلبى)	محمد بركات	الإذاعة	٦٦/١/٨
يا مقاهى حى الحسين	أحمد بهجت	الأهرام	٦٦/١/١٠
الكورس والأقنعة والموسيقى المسرحية (سليمان)	مديحة كامل	الكواكب	٦٦/١/١١
جولة الفكر	اسماعيل المهداوى	الجمهورية	٦٦/١/١٣
–		الإيماج	٦٦/١/١٥
سليمان الحلبى	انطوانيت توفيق	الإيماج	٦٦/١/٢٢
سليمان الحلبى – نقد وتحليل	د. عزيز سليمان	المسرح	فبراير ٦٦
ألفريد فرج – سليمان الحلبى	–	روبرز فايتراراب	٦٦/٢/٧
أخطر قضية مسرحية	د. يوسف إدريس	الجمهورية	٦٦/٢/١٩
عودة الروح إلى التراث	أحمد عبد المعطى حجازى	روزاليوسف	٦٦/٢/٢١
يوميات الثقافة – كتاب جديد – دليل المسرح	رشدى أبو الحسن	آخر ساعة	٦٦/٢/٢٣
الملوك الشارد وسليمان الحلبى	أحمد عبد المعطى حجازى	روزاليوسف	٦٦/٢/٢٨
مكتبة المسرح – دليل المتفرج الذكى للمسرح	فاروق عبد الوهاب	المسرح	مارس ٦٦
سليمان الحلبى بين التاريخ والفن المسرحى	محمد عطية رمضان	المسرح	مارس ٦٦
دليل المتفرج الذكى لألفريد فرج	د. سعد الخادم	بناء الوطن	٦٦/٣/١
فكر وفن		مجلة بناء الوطن	٦٦/٣/١
نظرات فى الموسم المسرحى – سليمان الحلبى			
عسكر وحرامية	خيرى شلبى	مجلة المسرح	–
مع مهرجان المحافظات عى خشبة المسرح	محمد بركات	–	–
المتفرج الذكى ودليله	نعمان عاشور	أخبار اليوم	٦٦/٣/٥

عسكر وحرامية فى دمياط	نبيل بدران	آخر ساعة	٦٦/٤/٦
فى الخلق والنقد	د. لويس عوض	الأهرام	٦٦/٤/٨
عودة الروح للمسرح الكوميدى	نبيل بدران	آخر ساعة	٦٦/٤/١٣
الرد على الدكتور لويس عوض (سليمان)	محمود أمين العالم	المصور	٦٦/٤/١٥
ولكن هناك ألوان أخرى (سليمان)	أحمد عبد المعطى حجازى	روزاليوسف	٦٦/٤/١٨
مسرح ألفريد فرج	محمد اسماعيل	مجلة المجلة	مايو ٦٦
عسكر وحرامية	رشدى صالح	الأخبار	٦٦/٥/١١
عسكر وحرامية فى دمياط	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٦٦/٥/١٢
كلام فى المسرح	كمال الجويلى	المساء	٦٦/٥/١٢
حركة أدبية نشطة فى الأقاليم	أمير اسكندر	الجمهورية	٦٦/٥/١٢
أدب عسكر وحرامية بين المباشر والمجتمع	وحيد النقاش	الأهرام	٦٦/٥/١٣
حوار بين فرقة دمياط والكوميدى	صبحى الشارونى	المساء	٦٦/٥/١٤
الفن والنبوغ - دمياط	حسن فؤاد	روز اليوسف	٦٦/٥/١٦
ضحك له هدف	نبيل بدران	آخر ساعة	٦٦/٥/١٨
عسكر وحرامية وفريق دمياط المسرحى	عبد الوهاب شبانة	أخبار دمياط	٦٦/٥/٢٣
عسكر وحرامية فى دمياط	رجاء النقاش	الكواكب	٦٦/٥/٢٤
النزيه والسالك والمليان	صبرى موسى	صباح الخير	٦٦/٥/٢٦
حصاد الموسم المسرحى (سليمان)	فاروق عبد الوهاب خيرى شلبى محمد بركات	المسرح	يونيو ٦٦
الموسم المسرحى كما يراه النقاد	إحصائية	المسرح	يونيو ٦٦
جريمة من (الفخ)	د. رمزى مصطفى	المساء	٦٦/٦/٣
من فوق مسرح ٢٦ يوليو	د. رمزى مصطفى	المساء	—
وراء الكواليس - فى مسرح دمياط	محمد جبر	المساء	٦٦/٦/٥
أزمة البطل فى المسرح	عبد المنعم صبحى	المساء	٦٦/٦/١١
منبر صوت الشرق	نبيل فرج	صوت الشرق	يوليو ٦٦
فرقة دمياط المسرحية	–	المسرح	أغسطس ٦٦
الزير سالم والمسرح الجديد (من حصاد التفرغ)	–	الإذاعة	٦٦/٨/٢٠
بين عبقرى المتعة والأسلوب الأرجوازى (عسكر)	نبيل أباظة		٦٦/١٠/٣١
الموجة الجديدة فى المسرح الكوميدى	سعد الدين توفيق	روز اليوسف	٦٦/١١/١

العنوان	الكاتب	المطبوعة	التاريخ
عسكر وحرامية	جلال العشرى	الكواكب	٦٦/١١/١
عسكر وحرامية ومسرح بريخت	محمد عطية رمضان	المسرح	٦٦/١١/١
الليلة نضحك مع عسكر وحرامية		المسرح	٦٦/١١/٣
حرامية المسرح الكوميدى وأبالسة وهبيشة		الجمهورية	
مسرح الحكيم	رشدى صالح		٦٦/١١/٦
للنقد فقط – مسرحياتنا الأدبية	البارودى	الأخبار	٦٦/١١/٩
٤١ الضحك .. فى عسكر وحرامية	بهيج نصار	الأخبار	٦٦/١١/١٠
عسكر هذا الرجل	محمود السعدنى	الجمهورية	٦٦/١١/١٠
فرج وأردش – سيمترية مسرحية	صافيناز كاظم	صباح الخير	٦٦/١١/١١
عسكر وحرامية	مصطفى محمود	المصور	٦٦/١١/١٤
الشجرة المحرمة	فتحى غانم	روز اليوسف	٦٦/١١/١٤
عسكر وحرامية – ألفريد فرج	انطوانيت توفيق	روز اليوسف	٦٦/١١/١٤
العسكر والمؤلف .. والحرامية .. ثم الهدف	أنيس منصور	البروجرا اجيسيان	٦٦/١١/١٨
المسرح التعليمى والجماهيرى	سامى داود	الأخبار	٦٦/١١/٢٢
عسكر وحرامية	يوسف السباعى	الجمهورية	٦٦/١١/٣٠
رد على نقد الأستاذ جلال العشرى عسكر وحرامية	د. عزيز سليمان	آخر ساعة	ديسمبر ٦٦
إمكانياتنا المسرحية عسكر وحرامية	عبد الفتاح البارودى	المسرح	ديسمبر ٦٦
عسكر وحرامية ومسرح أية حاجة	وجدى سامى	المسرح	ديسمبر ٦٦
عسكر وحرامية – بداية جديدة للمسرح التعليمى	محمود أمين العالم	المسرح	٦٦/١٢/٩
مسرحيات الافتتاح كيف يستقبلها الجمهور	أحمد عبد الحميد	المصور	٦٦/١٢/٢٠
الضحك مع الممثل لا من الممثل مؤلف عسكر وحرامية يرد على النقاد	فوزى سليمان	الجمهورية	٦٦/١٢/٢٦
المسرح عام ١٩٦٦	بهيج نصار	المساء	٦٦/١٢/٢٩
ماذا تقول الأرقام عن مسرح ١٩٦٦	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٦٦/١٢/٣٠
أدب وفن – الحصاد الثقافى لعام ١٩٦٦	–	الجمهورية	٦٦/١٢/٣٠
جهد عام مضى – وجهد عام جديد	–	الأهرام	٦٦/١٢/٣١
عسكر وحرامية	موسى صبرى	الإذاعة والتليفزيون	٦٧/١/٤
مع مؤلف لا يتفلسف فى المعركة	نبيل فرج	الأخبار	يونيو ويوليو ٦٧
ألفريد فرج والأمير سالم الزير	--	صوت الشرق	٦٧/٧/٢٦
حساب الأرباح والخسائر فى مهرجان طنطا	محمد بركات	المسرح	نوفمبر ٦٧

الأرقام فى طنطا حسمت قضية التشكيك فى الوعى المسرحى	أحمد عبد الحميد	المسرح	٦٧/١١/١٠
مع ملامح ثقافتنا	بدر الديب	الجمهورية	٦٧/١١/٢٣
الزير سالم	انطوانيت توفيق	الجمهورية	٦٧/١١/٢٦
الأمير كاليجولا والزير سالم	أحمد عباس صالح	أبو جراة الجيسان	٦٧/١١/٢٧
الزير سالم	عزت الأمير	روز اليوسف	٦٧/١١/٢٨
ماذا يقول ألفريد فرج فى الزير سالم	علاء الديب	الكواكب	٦٧/١١/٣٠
الميلودراما فى الزير سالم	صافيناز كاظم	صباح الخير	٦٧/١٢/١
الزير سالم بين السيرة المسرحية	د. عبد القادر القط	المصور	ديسمبر ٦٧
موسم المسرح - ظواهر وقضايا	سامى خشبة	المسرح	-
كاتب المسرح	فوزى فهمى	المسرح	-
الزير سالم تجربة مسرحية تبعث الحياة فى الملحمة الشعبية	عمر نجم	المسرح	-
مأساة الأمير سالم الوزير	محمد بركات	الأنباء الكويتية	٦٧/١٢/٩
هؤلاء الثلاثة (الحلاق والحلبى والزير) ماذا يريدون أن يقولوا ؟	سامية عثمان	الإذاعة والتليفزيون	٦٧/١٢/١٣
الحصاد الثقافى لعام ١٩٦٧	غالى شكرى	آخر ساعة	يناير ٦٨
سيف فى المستحيل	بهاء طاهر	الطليعة	٦٨/١/١
ليست أزمة نقد فقط حلاق بغداد والزير سالم	مفيد فوزى	الكاتب	٦٨/٢/١
مع المسرح العربى	على عقلة عرسان	صباح الخير	٦٨/٥/٣
هذه الدنيا - العدل فى توزيع الظلم	على المهلمى	الثورة	٦٨/٥/٢١
ألفريد فرج :	محمد بركات	الأيام	٦٨/٦/١
قصدت أن تكون الزير سالم مسرحية المصالحة الوطنية وائتلاف الثوار .		المسرح والسينما	
دقات المسرح فى السودان			
لماذا لم تقدم مسرحية السلطان الحائر ؟	تامر حسين	روز اليوسف	٦٨/٦/١٠
فى أرض الأحلام	حسن فؤاد	روز اليوسف	٦٨/٩/١٦
على جناح التبريزى وتابعه قفة ومغامرة البحث عن العدل	فريدة النقاش	الجمهورية	٦٨/١١/١٣
بدء الموسم التبريزى	د. سمير سرحان	صباح الخير	٦٨/١١/٢٩
سهرة مع التبريزى وتابعه قفة	نبيل بدران	الاخبار	٦٨/١١/٢٩
الضحك والفكر معا فى المسرح الكوميدى	سامى داود	الجمهورية	٦٨/١٢/١
مسرح التبريزى والشيخ قفة	عبد الفتاح البارودى	الأخبار	٦٨/١٢/٣

على جناح التبريزى وتابعه قفة	سامى خشبة	الجمهورية	٦٨/١٢/٣
بين التبريزى وقفه – مع مؤلف الكوميديا الراقية	نبيل بدران	آخر ساعة	٦٨/١٢/٤
دعوة للصمت ودعوة للكلام	صالح مرسى	صباح الخير	٦٨/١٢/٥
من حلاق بغداد إلى تابعه قفة	رشدى صالح	الأخبار	٦٨/١٢/١٠
الفن – على جناح التبريزى	محسن الخياط	الجمهورية	٦٨/١٢/١١
بداية الموسم	محسن محمد	الأخبار	٦٨/١٢/١٢
نحن والتبريزى	بدر الديب	الجمهورية	٦٨/١٢/١٢
بين الحدوتة والعمل الفنى المتكامل	محمود بسيونى	تعاون العمال	٦٨/١٢/١٥
على جناح التبريزى والمائدة الوهمية	فاروق عبد القادر	روز اليوسف	–
قفة بين الحقيقة والخيال	عزت الأمير	الكواكب	٦٨/١٢/٣١
كلام ليل – جمهورية قفة	–	العمل	يناير ٦٩
قفة ألفريد فرج	السيد الشوربجى	ألوان جديدة	–
الأسطورة فى مسرح ألفريد فرج	شمس الدين موسى	الوسيلة	إبريل ٦٩
بقبق العجيب فى التلفزيون	–	الجمهورية	٦٩/٨/١٢
على جناح التبريزى وتابعه معه	–	المسرح	نوفمبر ٦٩
سليمان الحلبى بين الفن والتاريخ	نسيم مجلى	المسرح	ديسمبر ٦٩
الرخ والقافلة	بدر الديب	الجمهورية	٦٩/١٢/٥
الموسم المسرحى الجديد فى القاهرة	نبيل فرج	الثورة	٦٩/١٢/١١
مسرح السبعينات العربى	صافيناز كاظم	المصور	٧٠/١/٢
انتبهوا (النار فى غصن الزيتون)	فاروق عبد القادر	روز اليوسف	–
النار والزيتون – مسرحية ألفريد فرج الجديدة	نصر الدين البحرة	جيش الشعب	٧٠/٣/٣١
قبل أن يرفع الستار حوار حول النار والزيتون	كمال الجويلى	كل الناس	٧٠/٤/٩
النار والزيتون على خشبة المسرح	محمد سعد	الإذاعة والتليفزيون	٧٠/٤/١١
النار تحرق الزيتون	نبيل بدران	الأخبار	٧٠/٤/٢٢
ياشباب هذا العالم : هذه المسألة تخصنا	سامى خشبة	المساء	٧٠/٤/٢٣
الإيقاع والشباب فى الأزبكية القديمة	سامى خشبة	المساء	٧٠/٤/٣٠
أفضل العروض التى قدمت عن القضية الفلسطينية	د. لطيفة الزيات	المسرح	٧٠/٥/١
أوراق الزيتون لم تعد خضراء	نبيل بدران	آخر ساعة	٧٠/٥/٢٠
انتهت خرافة الجمهور عايز كدة	–	الكواكب	٧٠/٦/٢
« النار والزيتون » بين نسيج الواقع الفلسطينى	فاروق النعاس	الثورة	٧١/٥/٩

وتحريض على الثورة والنضال .	على عبد اللطيف	-	
أولى مسرحيات الموسم	إلياس فوزى	الطليعة	٧١/١٠/١١
مسرحية الزير سالم بين البناء الدرامى والمضمون الإنسانى	ط. ش	الثورة	٧١/١٠/١٣
الزير سالم	كنعان فهد	جيش الشعب	٧١/١١/١٤
الزير سالم تفسير جديد لنص صعب	رياض عصمت	هنا لندن	٧١/١١/١٦
ألفريد فرج وأعماله المسرحية	أحمد البدينى	المسرح	٨٢/٢/١
الزير سالم فى نينوى	-	صباح الخير	٧٩/١١/١٩
سليمان الحلبى على المسرح الألمانى	نهاد جاد	الجمهورية	٨٤/٥/١٠
على جناح التبريزى وتابعه قفة فى سهرة غد	حسن عثمان	آخر ساعة	٨٦/٢/١٩
المنصورة تصفق لقاتل الجنرال كليبر	نبيل بدران	الأهالى	٨٦/٢/٢٦
النار والزيتون دفاع عن الذاكرة وفلسطين التى فى القلب	عبلة الروينى	الأخبار	٨٧/٥/٢٠
النار والزيتون على مسرح الطليعة	حسن عبد الرسول	روز اليوسف	٨٧/٥/٢٢
النار فى غصن الزيتون	زينب منتصر	التضامن	٨٧/٦/١٥
لفلسطين النار والزيتون ، والمصريون قالوا : باى باى ياعرب	عادل الجوجرى	الأهرام	٨٧/٧/٢٥
الناس والأرض	أسامة عبد العزيز		٨٩/٥/٣٠
أكبر عرض مسرحى تقدمه الثقافة فى أعياد أكتوبر	-	الأخبار	
صفحات جديدة فى عيد أكتوبر	موسى صبرى	الأخبار	٨٩//٩/٢٠
الرئيس مبارك يفتتح المسرح الجديد فى قاعة المؤتمرات	حسن عبد الرسول	الأهرام	٨٩/٩/٢١
٥ حفلات ساهرة ينقلها الراديو والتليفزيون احتفالا بأعياد النصر	ماجدة الفندور	هيئة الكتاب	٨٩/٩/٢٧
على جناح التبريزى وتابعه قفة	د. رشيد العنانى	الأهرام	١٩٨٩
بروفات لاحتفالات أعياد أكتوبر	-	الأخبار	٨٩/٩/٣٠
عودة الأرض ونشيد الأمل فى احتفالات أكتوبر	آمال عثمان	الأهرام	٨٩/٩/٣٠
١٠٠٠ فنان فى عودة الأرض للثقافة	أسامة عبد العزيز	الأهالى	٨٩/١٠/٤
حرب أكتوبر بين الثقافة والإعلام	عبلة الروينى	الأهرام	٨٩/١٠/٤
فى أعياد أكتوبر لأول مرة : الثقافة تشارك بعودة الأرض	أسامة عبد العزيز	الجمهورية	٨٩/١٠/٦
مبارك يشاهد عودة الأرض فى قاعة المؤتمرات	صلاح درويش	المساء	٨٩/١٠/٦
الرئيس يطالب الفنانين بأعمال فنية أخرى بنفس الإبداع	أحمد السلامى } أمين الرافعى		٨٩/١٠/٦
خطوط فاصلة	سمير رجب	الجمهورية	٨٩/١٠/٧
عودة الأرض وعودة الفن الرفيع للسياسة	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٨٩/١٠/٧

كل العرب يزفون (أكتوبر)	وفاء عرض	الإذاعة والتليفزيون	٨٩/١٠/٧
بعد ١٦ سنة : تذكر المسرح نصر أكتوبر	أحمد صالح	الأحرار	٨٩/١٠/٩
يوميات	أحمد بهاء الدين	الأهرام	٨٩/١٠/٩
حدث فى احتفال أكتوبر	–	الأهالى	٨٩/١٠/١١
يوميات	مرسى صبرى	آخر ساعة	٨٩/١٠/١١
عودة الأرض ألحان على أوتار عربية	نبيل بدران	آخر ساعة	٨٩/١٠/١١
مبارك يكرم الفنانين فى احتفالات أكتوبر	–	آخر ساعة	٨٩/١٠/١١
يا تليفزيون يا	رمسيس	صباح الخير	٨٩/١٠/١٢
ماذا جرى للشكل الجديد فى احتفالات أكتوبر	سهران	الأخبار	٨٩/١٠/١٢
أغانى بعد عودة الأرض	–	الجمهورية	٨٩/١٠/١٣
ملحمة عودة الأرض – جهد كبير ولكن	آمال بكير	الأهرام	٨٩/١٠/١٣
وزير الثقافة يقيم حفل تكريم لفنانى (عودة الأرض)	–	الأهرام	٨٩/١٠/١٤
ديالوج : عودة الأرض	عصام بصيلة	أخبار اليوم	٨٩/١٠/١٤
الأوبرا تحتفل بمرور عام على افتتاحها وتكرم		الجمهورية	
فنانى ملحمة (عودة الأرض)	صلاح درويش	الجمهورية	٨٩/١٠/١٥
لا تأكلوا لحم الشهيد ..!	على الدالى	الأهرام	٨٩/١٠/١٥
عودة الأرض تعود للجمهور على خشبة المسرح القومى	–	روز اليوسف	٨٩/١٠/١٦
البحث عن أمل !	د. نهلة صليحة	الأخبار	٨٩/١٠/١٦
يوميات الأخبار	اسماعيل النقيب	الأخبار	٨٩/١٠/١٦
عزيزى	نبيل عصمت	الكواكب	٨٩/١٠/١٧
رجل الشارع يقول	صبرى أبو المجد	آخر ساعة	٨٩/١٠/١٧
على الشاشة الصغيرة كل الفنون فى احتفالات أكتوبر	نوال البيلى	الأهرام	٨٩/١٠/١٨
ملاحظات على فن عيد أكتوبر	محمد باشا	المساء	٨٩/١٠/٢١
هذه السابقة تصنع حركة مسرحية جادة	–	تياترو	٩٠/٤/٧
الزير سالم فى بورسعيد واليوم	رفيق كامل	تياترو	٩٠/٧/٢٨
ناقدة عرض الزير سالم تنسحب وتحاول إفساد الندوة	رفيق كامل	المصور	٩٠/٧/٢٩
ممنوع دخول .. الغابة المسحورة	بدوى شاهين	الوفد	٩٠/٩/١٤
(أمير الغابة المسحورة) مسرحية للأطفال والكبار	نادر ناشد	الأخبار	٩٠/٩/١٥
رحمة وأمير الغابة المسحورة	سناء فتح الله	مجلة المسرح	٩٠/٩/٢٤
العرض الأنيق .. والفرح القائم	هشام إبراهيم	الساعة والاتصال	٩٠/١٠/١

دقات المسرح	مصطفى عبد الوهاب	الأخبار	٩٠/١٠/٢
المسرح المصرى يرفع الستار عن موسمه الشتوى	-	فن	٩٠/١٢/١٣
ألفريد فرج وسعد أردش فى أول تجاربهما مع الطفل	نجيب نجم	الأهالى	٩٠/١٢/١٧
ألفريد فرج .. هل نجح فى القبض على الزمن	رءوف مسعد	الأنباء	٩٠/١٢/١٩
وفد جامعة شيكاغو ينسحب من الزير سالم	-	الأخبار	٩٠/١٢/٢١
أضواء المسرح القومى	نبيل زكى	مجلة المسرح	٩٠/١٢/٢٦
الزير سالم عرضا	زياد فواز	-	٩٠/١٢/٢٦
إضاءة فى واقعنا الراهن	كرباج	مجلة المسرح	—
ورحمة بين الموروث الشعبى والتراث العالمى	د. كمال الدين حسين	الجمهورية	٩١/١/١
تليفزيون ٩٠ والزير سالم	ماجدة موريس	صباح الخير	٩١/١/٣
الزير فى المسرح القومى	علاء الديب	المساء	٩١/١/٣
الزير سالم يبحث عن العدل المستحيل	أحمد السلامى	الوفد	٩١/١/٥
إعادة تقديم (الزير) بعد ٢٣ سنة .. لماذا ؟	عبد الرازق حسين	الأهرام الاقتصادى	٩١/١/٧
الزير سالم يسأل : عرب ٩١ كيف الفكاك من أسر الندم ؟	يوسف العقيد	آخر ساعة	٩١/١/٧
(الزير سالم) دعوة للائتلاف العربى	نبيل بدران	روز اليوسف	٩١/١/٩
الزير .. هاملت !	د. نهاد صليحة	نصف الدنيا	٩١/١/١٤
الزير سالم ومأساتنا المعاصرة من لبنان إلى الخليج	محمد سلماوى	الوفد	٩١/١/٢٠
رؤية نقدية	عبد الرازق حسين	الجمهورية	٩١/١/٢٦
الزير سالم وعرب الجاهلية فى الذم الوحش	أحمد عبد الحميد	الأخبار	٩١/٢/٢
لا علاقة بين الزير سالم واستقالة المكتب الفنى	نبيل الحلفاوى	المصور	٩١/٢/٢١
حرب الأربعين سنة على المسرح القومى	محمد الشاذلى	الإذاعة والتليفزيون	٩١/٢/٢٢
الزير سالم حلم العدالة المطلقة وتراجيديا الواقع العربى	ناهد عز العرب		٩١/٣/٢
الزير سالم أسطورة مأساوية مستمرة فى عرض جديد لمسرحية ألفريد فرج المميزة .	نجيب نجم	فن	٩١/٤/٨
ظاهرة إعادة فتح دفاتر المسرح القديمة داخل فرقة المتحدين	عبد الرازق حسين	الوفد	٩١/٥/١٥
الزير سالم بين دراما الفن ودراما الواقع	محمد فتحى التهامى	الفنون	٩١/٦/١
إثنين فى قفه .. آخر عروض الموسم الصيفى	عبد الرازق حسين	الوفد	٩١/٨/١٢
حكاية انتجين	منى أنيس	الأهرام إنجليزى	٩١/٨/١٥
الحجار والسعدنى .. ماذا يفعلان فى القفة الجديدة ؟	سمير الجمل	الكورة والملاعب	٩١/٨/١٨
على جناح التبريزى .. نبى التسعينات الجديد	أحمد فايد	الأهالى	٩١/٨/٢١

العنوان	الكاتب	الجريدة	التاريخ
إثنين فى قفة تعيد البهجة للمسرح المصرى	محمد الشاذلى	المصور	٩١/٨/٢٣
ذوق جيل	منى فوزى	صباح الخير	٩١/٨/٢٩
فرجة قفة ألفريد فرج	محمد عثمان	الأهالى	٩١/٩/٤
هل تنجح مسرحيات زمان فى مواجهة تيار الأسفاف	مدحت أبو بكر	الوفد	٩١/٩/٥
أحلى قفة – أظرف أميرة – أطرف ملك	فاروق عبد السلام	الإذاعة والتليفزيون	٩١/٩/٧
مكلمخانة	حازم هاشم	الوفد	٩١/٩/٦
مغامر مسرحى	نبيل ذكى	الأخبار	٩١/٩/١١
إثنين فى قفة عرض يحسب بكل المقاييس لمسرح القطاع الخاص	آمال بكير	الأهرام	٩١/٩/٢٠
ديالوج إثنين فى قفة	عصام بصيلة	أخبار اليوم	٩١/٩/٢١
الجميع فى قفة ألفريد فرج	أيمن التهامى	روز اليوسف	٩١/٩/٢٣
التبريزى وتابعه	جمال الغيطانى	الأخبار	٩١/٩/٣٠
إثنين فى قفة	عاصم حنفى	الأهالى	٩١/١٠/٢
شخصيات المسرحية العربية معروف الإسكافى وتابعه قفة يحققان العدالة الاجتماعية	خيرى شلبى	مجلة المسرح	٩٢/٨/١
يحيى الفخرانى بطول غرام فى الأزبكية	–	الأهرام	٩٣/٤/٢٨
أردش وأبو مطوة	–	الأهالى	٩٣/٦/٢
غرام فى الأزبكية بعد الثانوية العامة	حسن سعد	الجمهورية	٩٣/٦/٢٥
أبو مطوة فى الأزبكية	–	العربى	٩٣/٧/١٩
غراميات عطوة أبو مطوة بين يحيى الفخرانى وعبلة كامل	سعيد منصور	الكواكب	٩٣/٨/٣
ألفريد فرج : أنا المسئول عن اختيار عناوين مسرحياتى	سناء صليحة	الأهرام	٩٣/٨/٨
ألفريد فرج يدخل عصر أبو مطوة	زينب منتصر	روز اليوسف	٩٣/٣/٩
قراءة لمسرحية سليمان الحلبى	د. رشيد العنانى	جريدة الحياة	٩٣/٧/١
هل للرقص الشرقى مستقبل ؟	سعيد منصور	الكواكب	٩٣/٨/١٠
سعد أردش يكتشف راقصة	سعيد منصور	الكواكب	٩٣/٨/١٠
الفخرانى : رفضت ٣ مسرحيات للقطاع الخاص من أجل غراميات عطوة أبو مطوة	فاطمة كريشة	المساء	٩٣/٨/١١
المؤلف يروى : غراميات عطوة أبو مطوة .	الفريد فرج	الأخبار	٩٣/٨/١٩

العنوان	الكاتب	الصحيفة	التاريخ
ألفريد فرج متهم بكتابة الكوميديا الاستعراضية	نبيل بدران	أخبار النجوم	٩٣/٨/٢١
رأى الجمهور فى غراميات عطوة أبو مطوة	محمد صفاء	المساء	٩٣/٨/٢٣
يحيى الفخرانى : فى مسرح الدولة لا مجال للمجاملات	سعيد منصور	الكواكب	٩٣/٨/٢٤
غراميات عطوة أبو مطوة اللص الظريف فى القمة	فريدة النقاش	حوار	٩٣/٨/٢٨
غراميات .. ع .. أبو مطوة !	سناء فتح الله	الأخبار	٩٣/٨/٣٠
أوبرا الشحاتين وعطوة أبو مطوة	فوزية مهران	المسرح	٩٣/٩/١
مسرحية عطوة أبو مطوة وقضية عروض مسرحنا القومى	آمال بكير	الأهرام	٩٣/٩/٣
غراميات عطوة أبو مطوة .. هل سقطت فى فخ الاستعراض ؟	فاروق عبد القادر	الوسط	٩٣/٩/٥
إنذار خطير	د. ظافر حسنى	الأهرام	٩٣/٩/٥
مع الظرفاء	نبيل زكى	الأخبار	٩٣/٩/٨
أرسين لوبين – مصرى على خشبة القومى	عادل كامل	وطنى	٩٣/٩/١٩
من جون جاى إلى بريخت إلى نجيب سرور	محمد الرفاعى	كل الناس	٩٣/٩/٢١
استمرار العروض الناجحة فى مسارح الدولة	عبد الرازق حسين	الوفد	٩٣/٩/٢١
واللعب مع الحكومة والحرامية والشحاتين	د. مدحت أبو بكر	الوفد	٩٣/٩/٣٠
غراميات عطوة أبو مطوة بين الترفيه الجاد والرؤية المنظرية	سباعى السيد	الشرق الأوسط	٩٣/١٠/١
عطوة أبو مطوة فى مهرجان قرطاج	محمود حسونة	الأهرام	٩٣/١٠/٣
سعد أردش : استعد لإخراج أمير الحشاشين	ماجدة عبد البديع	الأهالى	٩٣/١٠/٦
غرام عطوة أبو مطوة فى تونس	–	الحياة	٩٣/١٠/٨
أبو مطوة : و« لما قالوا » فى مهرجان الربيع المسرحى	عبد الرازق حسين	الوفد	٩٣/١٠/١٤
آخر كلام : ٣ عروض مصرية فى مهرجان قرطاج	عبد الرازق حسين	الوفد	٩٣/١٠/١٦
غراميات عطوة .. غداً فى مهرجان قرطاج	حسن عبد الرسول	الأخبار	٩٣/١٠/٢١
اعتذارات بالجملة .. ومسرحيات فى انتظار العرض !	محمد تبارك	أخبار اليوم	٩٣/١٠/٢٣
غراميات عطوة أبو مطوة يحيى الفخرانى .. نجم فى المسرح أيضاً	محسن الزغلامى	الصباح	٩٣/١٠/٢٤
حتى الآن هذه هى صورة موسم مسرح الدولة	آمال بكير	الأهرام	٩٣/١٠/٢٩
رانيا بدلا من عبلة	محمد تبارك	أخبار اليوم	٩٣/١٠/٣٠
تأجيل عطوة أبو مطوة	عبد الرازق حسين	الوفد	٩٣/١٠/٣١
غراميات عطوة أبو مطوة كشف المستور.	نجيب نجم	فن	٩٣/١١/١
عطوة بين الفارس والكوميديا	هناء عبد الفتاح	إبداع	٩٣/١١/١

العنوان	الكاتب	الجريدة	التاريخ
اسناد بطولة غراميات عطوة أبو مطوة إلى رانيا فريد شوقى	محمود حسونة	الأهرام	٩٣/١١/٣
لماذا لم تمتد غراميات عطوة فى قرطاج	حسن عبد الرسول	الأخبار	٩٣/١١/٤
بــــرواز	مخلصــة	الأهرام	٩٣/١١/٥
جريمة عبلة كامل .. كيف مرت بلا عقاب	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٩٣/١١/١٣
رانيا فريد شوقى : أنا خائفة من التجربة بعد فشل مسرحيتى الأولى	عنتر السيد	الشرق الأوسط	٩٣/١١/٢٣
« رانيا » .. بدون فريد شوقى	حسن عبد الرسول	الأخبار	٩٣/١١/٢٥
اكتم السر	سيد فرغلى	الكواكب	٩٣/١١/٢٥
وأيضا عطوة أبو مطوة بطلا قوميا	حمدى عباس	أكتوبر	٩٣/١١/٢٨
عبلة كامل : أردت إنقاذ المسرح القومى فأجبرونى على الاستقالة	الكتوم	صباح الخير	٩٣/١٢/٢
لص المسرح العالمى أصبح أبو مطوة	مجدى عبد العزيز	أخبار النجوم	٩٣/١٢/١١
الخــديــوى	سلامة أحمد سلامة	الأهرام	٩٣/١٢/١٢
١٩٩٣ موسم المفاجآت	حسن عبد الرسول	الأخبار	٩٣/١٢/٢٣
الرأى للشعب	سعد كامل	الأخبار	٩٣/١٢/٢٦
وزير الثقافة : نحن نحرص على احترام القيم الدينية	عبد الجواد على	الأهرام	٩٣/١٢/٢٦
شئ من الضحك .. ولكنه ضحك كالبكاء	محمد بركات	الإذاعة والتليفزيون	٩٤/١/٨
بطلوا ده واسمعوا ده	هالة سرحان	أخبار النجوم	٩٤/١/١٥
ميلاد جديد للمسرح القومى	أحمد عبد المعطى حجازى	الأهرام	٩٤/١/١٩
أبو مطوة وأبو سيف .. والنقاد	–	صباح الخير	٩٤/١/٣١
الخلافات تتصاعد بين ألفريد فرج ومسرح الدولة	سفروت	كريكاتير	٩٤/٢/١٥
صياغة محكمة تومئ ولا تقول	فاروق عبد القادر	السفير	٩٤/٨/١٣
ارجعى يا ألف ليلة !	"	روز اليوسف	٩٤/٨/١٥
وراء الستار	حسن عبد الرسول	الأخبار	٩٤/٨/٢٥
على هامش الطيب والشرير والجميلة	مأمون غريب	آخر ساعة	٩٤/٨/٣١
بعد نزول الستار	فتحى العشرى	الأهرام	٩٤/٩/٢
الطيب والشرير والجميلة	–	وطنى	٩٤/١٠/٢٣
فى مسرحية الخير والشر فى أجواء مصر واليونان	سامية حبيب	الحياة	٩٥/١/٢٥
الزير سالم فى المسرح الألمانى	نادر ناشد	الوفد	٩٥/١٢/٣٠
إعادة الزهور والبكوات وأبو مطوة على القومى	عبد الرازق حسين	الوفد	٩٦/٤/٥

مغامرات ماك فى لندن ومغامرات عطوة فى القاهرة	د. غبريال وهبة	وطنى	٩٦/٩/١٥
عطوة أبو مطوة .. كوميديا محشية بالرقص البلدى	راشدة رجب	الدستور	٩٦/٩/٢٥
عطوة أبو مطوة يكتشف هالة النجار	-	المساء	٩٦/٩/٢٨
الطيب والشرير والجميلة يبحثون عن مسرح ؟	سلوى جاد	الأخبار	٩٧/٦/٥
الطيب والشرير فى حالة طوارئ	هبة السيد	الإذاعة والتليفزيون	٩٨/١/١٧
١٠٠ ألف جنيه لإضاءة الطيب والشرير	-	الأهرام	٩٨/١/٢٣
الجميلة تواجه الطيب والشرير	-	حـواء	٩٨/١/٢٤
مسرح (الرور) فى القاهرة والطيب والشرير فى أمريكا	حسن عبد الرسول	الأخبار	٩٨/١/٢٩
نجوم زيزينيا ..أبطال مسرحية الطيب والشرير	صلاح درويش	الجمهورية	٩٨/١/٣٠
جدلية الطيب والشرير فى الزمن المعكوس	د. حسن عطية	المسرح	٩٨/٢/١
جرجت من عبادة ألف ليلة وليلة	نجيب نجم	فـن	٩٨/٢/١
الطيب والشرير يعيد البهجة لمسارح الدولة	عونى الحسينى	الوفـد	٩٨/٢/٢
أحمد عبد الحليم يعود لخشبة المسرح	جلال عبد العال	الكواكب	٩٨/٢/٣
شئ فى قلمى (الطيب والشرير)	طارق الشناوى	الأهالى	٩٨/٢/٤
الطيب هو المسئول عن وجود الشرير	آمال بكير	الأهرام	٩٨/٢/٦
حكاية الطيب والشرير	محمد صالح	الأهرام	٩٨/٢/٩
(بكير) الشرير باع زوجة (بصير) الطيب بدينار	صلاح درويش	الجمهورية	٩٨/٢/١٠
مسرح الطيب والشرير	حسن سعد	الجمهورية	٩٨/٢/١٢
ممثل جيد ومخرج واع .. وراء الطيب والشرير	مؤمن خليفة	الأخبار	٩٨/٢/١٢
فى الطيب والشرير ألفريد فرج يواصل قراءة التراث	د. حمدى حمودة	الوفـد	٩٨/٢/١٢
لمصلحة من هذا التسطيح	آمال بكير	الأهرام	٩٨/٢/١٣
الخير والشر فى فانتازيا كوميدية استعراضية	مجدى عبد العزيز	أخبار النجوم	٩٨/٢/١٤
الطيب والشرير يوقفان المسرحية بسبب الزحام	-	الأهرام	٩٨/٢/١٦
تسامح الطيبين .. يقوى الأشرار	سعاد لطفى	آخر ساعة	٩٨/٢/١٨
أيها الطيبون .. احذروا !!!	عزت الأمير	الوفد	٩٨/٢/١٩
نبضات الطيب والشرير	فتحى العشرى	الأهرام	٩٨/٢/٢٠
« الطيب والشرير » والتطور الفنى فى مسـرح « ألفريد فرج » التراثى	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٩٨/٢/٢٢
كوكبة نجوم وراء النجاح	مختار العزبى	أكتوبر	٩٨/٢/٢٢
الطيب والشرير والعدل والمفقود	زينب منتصر	الأسبوع	٩٨/٢/٢٣

الطيب والشرير .. والمدير	عمرو دوارة	الكواكب	٩٨/٢/٢٤
الطيب والشرير .. كوميديا حائرة بين الخير والشر	جلال عبد العال	الكواكب	٩٨/٢/٢٤
انتباه .. مسرح الدولة منور وناجح فى الداخل والخارج	د. مدحت أبو بكر	الكواكب	٩٨/٢/٢٤
الطيب والشرير	نعم الباز	الأخبار	٩٨/٢/٢٤
قضية للمناقشة	فريدة النقاش	الأهالى	٩٨/٢/٢٥
حيوية الطيب والشرير والجميلة دبابيس	نبيل بدران	آخر ساعة	٩٨/٢/٢٥
الطيب والشرير .. بين التأليف والاقتباس والإعداد	عاطف النمر	الأخبار	٩٨/٢/٢٦
قضية فنية .. الطيب والشرير	محمد الرفاعى	صباح الخير	٩٨/٢/٢٦
خواطر ربع قرن	جورج البهجورى	المصور	٩٨/٢/٢٧
فن الفرجة وفن الفكر	محمد بركات	كلام الناس	٩٨/٢/٢٧
العناصر الشعبية والبريختية فى الطيب والشرير	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٩٨/٣/١
الطيب والشرير .. رسالة مسرح الدولة	حامد إبراهيم	الجمهورية	٩٨/٣/٣
رأى المشاهدين فى (الطيب والشرير)	خالد السكران	المساء	٩٨/٣/٣
(الطيب والشرير) كوميديا حائرة بين الخير والشر	جلال عبد العال	الكواكب	٩٨/٣/٣
ملاحظات وملاحظات مضادة	حلمى سالم	الكواكب	٩٨/٣/٣
يحيى الفخرانى متفرغ للطيب والشرير وزيزينيا	-	الجمهورية	٩٨/٣/٤
طيبون .. وأشرار	نبيل زكى	الأخبار	٩٨/٣/٤
ألفريد فرج .. الطيب والشرير	نبيل سعد	آخر ساعة	٩٨/٣/٤
من مقاعد المتفرجين	رءوف توفيق	صباح الخير	٩٨/٣/٥
الطيب والشرير وكناسة الدكان	محمود نسيم	الوفد	٩٨/٣/٥
التنوع المنظرى المدهش فى الطيب والشرير	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٩٨/٣/٨
الطيب والشرير وأم الأهبل والشرير ؟			
كوميديا نابعة من ازدراء الخير	سناء فتح الله	الأخبار	٩٨/٣/٩
كن شريرا .. ولا تكن طيبا !	أيمن التهامى	روز اليوسف	٩٨/٣/٩
" الطيب والشرير" والأساطير المؤسسة لأزمة المسرح المصرى	محمد سلماوى	الأهرام	٩٨/٣/٩
١٢٠ ألف جنيه لـ (الطيب والشرير) فى ٣٠ ليلة و ٥ جنيهات سعر التذكرة لطلاب الجامعات	عاطف النمر	الأخبار	٩٨/٣/١٢
كلهم يرفضون الموسيقى المسجلة مع الطيب والشرير	-	أخبار النجوم	٩٨/٣/١٤
أبو قير .. وأبو صير فرجة فى غير مكانها	محمد قابيل	أكتوبر	٩٨/٣/١٥

يا مصر ياللى البعد عنك سكة ندامة	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٩٨/٣/١٥
الطيب والشرير	محمد العزبى	الجمهورية	٩٨/٣/١٨
يحيى الفخرانى فى حوار صريح ألعب دور الشرير بأسلوبى الخاص	ماجدة خير الله	آخر ساعة	٩٨/٣/١٨
وزير التربية والتعليم يشاهد الطيب والشرير	-	روز اليوسف	٩٨/٣/٢٣
الطيب والشرير والبرنس	محمود سعد	الكواكب	٩٨/٣/٢٤
مسرحية الطيب والشرير فن ناجح .. ومحترم أيضا	رجاء النقاش	الكواكب	٩٨/٣/٢٤
الطيب والشرير : مسرح جاد يواجه مسرح أشباه النجوم	د. عزة أحمد هيكل	الوفد	٩٨/٣/٢٦
البعد عن مصر " سكة ندامة "	مجدى فرج	سطور	٩٨/٤/١
خواطر إذاعية	فاروق خورشيد	الأهرام المسائى	٩٨/٤/٢
ألفريد فرج .. والإيمان برسالة المسرح	صبحى شكرى	وطنى	٩٨/٤/٥
الطيب والشرير فى رحلة إلى الواقع بسفينة الخيال	حمدى بسيط	الوفد	٩٨/٤/١٠
الطيب والشرير وحجرة التذكارات	ناهد عز العرب	الإذاعة والتليفزيون	٩٨/٤/١٨
سليمان الحلبى فى افتتاح مهرجان القاهرة	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٩٨/٤/١٩
سليمان الحلبى وقضية الاختيار	عمرو دوارة	الكواكب	٩٨/٤/٢١
سهرة ساخنة مع الطيب والشرير	محمد بغدادى	صباح الخير	٩٨/٤/٢٣
سدل الستار عن أنجح عروض الموسم الشتوى حقق ٢٦٧ ألف جنيه	حسن عبد الرسول	الأخبار	٩٨/٤/٢٣
يحيى الفخرانى : رفضت دور الطيب لأن الشرور استفزنى !	سحر فراج	أخبار اليوم	٩٨/٤/٢٥
الطيب والشرير على المسرح : فكر قليل .. متعة قليلة !	فاروق عبد القادر	روز اليوسف	٩٨/٤/٢٧
كأس العالم يؤجل عروض الموسم الصيفى	حسن عبد الرسول	الأخبار	٩٨/٥/١٤
الطيب والشرير فى أمريكا بعد مهرجان جرش	-	أخبار النجوم	٩٨/٧/١١
الأردن ترفض مشاركة إسرائيل فى فاعليات مهرجان جرش	-	السينما والناس	٩٨/٧/١٨
الطيب والشرير فى الأردن	أحمد عبد الحميد	الجمهورية	٩٨/٧/٢٦
تحت رعاية الملكة نور/ مصر تعرض حكاية من ألف ليلة على المسرح الرومانى فى جرش	سمير شحاتة	الأهرام	٩٨/٧/٣١
الطيب والشرير	-	يومية جرش	٩٨/٧/٣١
الفخرانى : الناس عايزة كده	-	يومية جرش	٩٨/٨/٤
مهرجان جرش يهتف لمصر وفنانيها والملكة توجه كلمة للمبدعين	سمير شحاته	الأهرام	٩٨/٨/٤

مشاكل أفسدت متعة مشاركة الطيب والشرير فى جرش	مؤمن خليفة	الأخبار	٩٨/٨/٦
الجمهور الأردنى يتجاوب مع الطيب والشرير	صلاح بركات	الأحرار	٩٨/٨/٦
هتفوا .. لـ (مصر) .. فى (جرش)	حامد إبراهيم	الجمهورية	٩٨/٨/٩
فى اليوم الأخير احتشد الجمهور لوداع الطيب والشرير	مؤمن خليفة	الأخبار	٩٨/٨/١٣
قناه الدراما هل تعرض الروايات المستهلكة أم تشارك فى نهضة مسرحية	سمير شحاته	الإذاعة والتليفزيون	٩٨/٨/١٥
قال ... السفير	حامد إبراهيم	الجمهورية	٩٨/٨/١٦
ألفريد فرج وسونيكا وماميت يحاضرون معا فى أسبانيا	-	الأهرام	٩٨/١٠/٢
وتنتهى أجمل عروض مسرح الدولة دون أن يسجلها التليفزيون .. لماذا ؟	-	الأهرام	٩٨/١٢/١١
(حمار) الحكيم .. (زعلان) (الطيب والشرير) .. فين ؟	حامد إبراهيم	الجمهورية	٩٨/١٢/٢٠

فهرس الكتاب

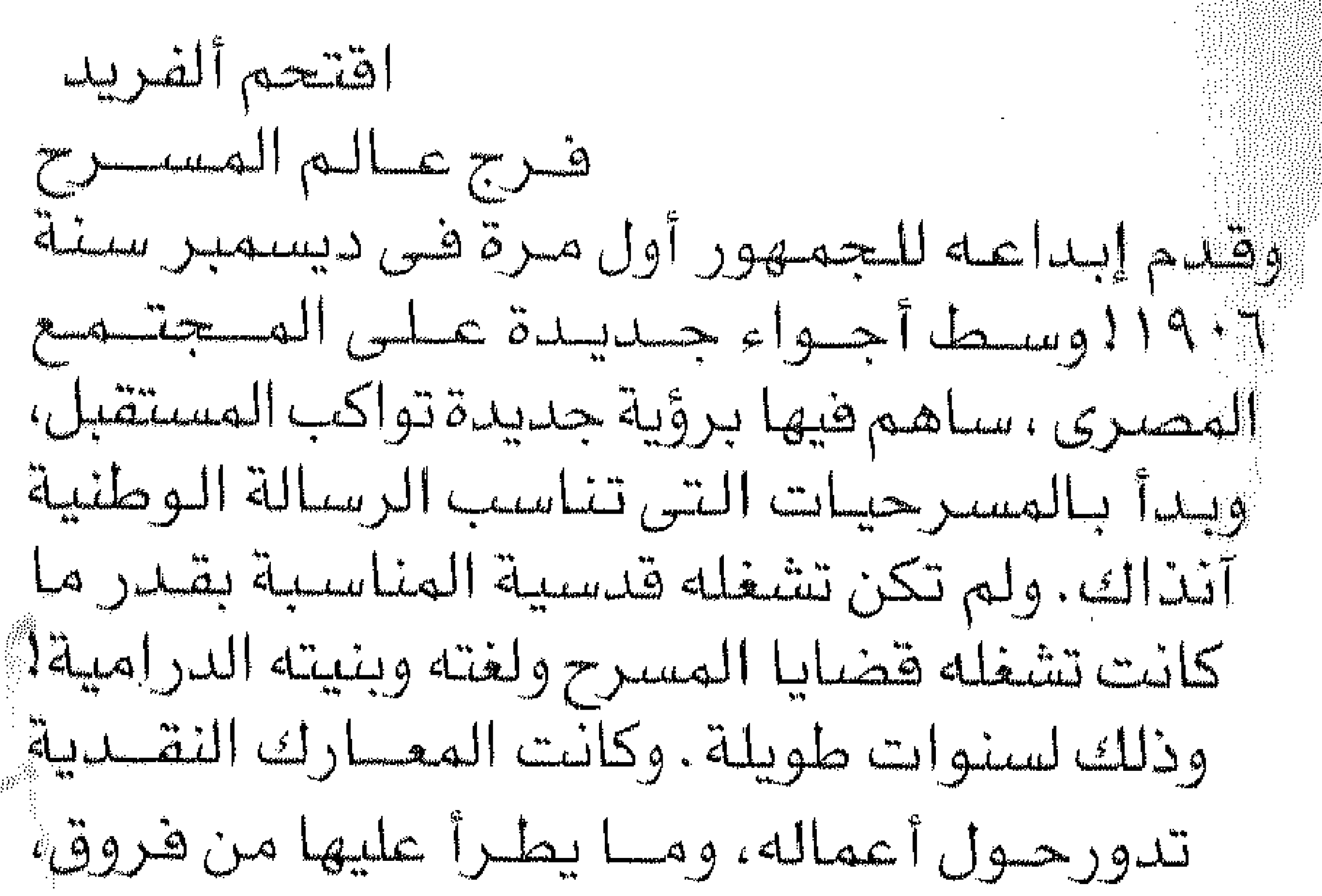
تابع فهرس الكتاب

تابع فهرس الكتاب

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٥٧٥ / ٢٠٠٢





اقتحم ألفريد

فرج عالم المسرح

وقدم إبداعه للجمهور أول مرة فى ديسمبر سنة ١٩٠٦! وسط أجواء جديدة على المجتمع المصرى، ساهم فيها برؤية جديدة تواكب المستقبل، وبدأ بالمسرحيات التى تناسب الرسالة الوطنية آنذاك. ولم تكن تشغله قدسية المناسبة بقدر ما كانت تشغله قضايا المسرح ولغته وبنيته الدرامية! وذلك لسنوات طويلة. وكانت المعارك النقدية تدورحول أعماله، وما يطرأ عليها من فروق، وبخاصة بين النص وبين العرض، لأن مفردات المسرح لابد وأن تسم العمل بملامح وعلامات تسهم بقدر كبير فى خلق حلقات إضافية للنص. كما كان ألفريد فرج يعطى أهمية كبرى للمرجع الزمنى، بل يتجاوز فى نصوصه - أيضًا - الإطار الزمنى لتصبح الرسالة المسرحية قابلة لأن تتجدد من نفسها! وهو بهذا يقوم بدور اجتماعى وفنى يرقى بالرؤية المسرحية وبالفكر الإنسانى.

